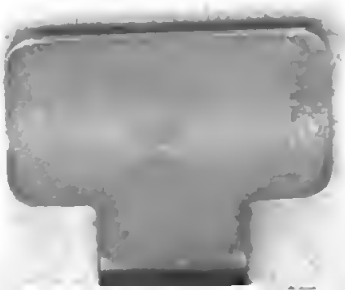
Princeton University Library
32101 066365071

DESSOIR

IB.
RECAP
6002
.65
.29



L. 914

Karl Philipp Moritz

als

Aesthetiker.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

von der

philosophischen Facultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

genehmigt

und nebst den beigefügten Thesen öffentlich zu vertheidigen

am Sonnabend den 2. Februar 1889, Vormittags 11 Uhr

von

Max Dessoir.

OPPONENTEN

Herr Dr. phil. **Freiherr von Goeler-Ravensburg.**
„ Dr. jur. **von Bentivegni,** Referendar.
„ Dr. med. **Moll,** Arzt.

ANNEX LIB.

02
5
9

NAUMBURG.
Druck von H. Sieling.
1889.

Um die geschichtliche Stellnng der Moritz'schen Aesthetik, ihre Quellen und ihre Bedingungen aufzuweisen, ist eine Uebersicht der zeitgenössischen Anschauungen als Grundlage der ganzen Erörterung zu versuchen, wenigstens insoweit, als die Entwickelung der von unserem Denker behandelten Probleme dabei in Betracht kommt. Eine solche Zusammenstellnng erscheint auch deshalb unerlässlich, weil die einschlägigen neueren Werke selten in das Detail gehen und doch gerade manche für die Gegenwart unbedeutenderen Schriftsteller in ihrer Zeit recht gelesen waren. Unsere Epoche, die etwa durch die Jahre 1730 und 1790 begrenzt wird, hat weder bei HEINRICH VON STEIN noch bei SCHASLER, LOTZE, ZIMMERMANN die genügende Berücksichtigung gefunden; GRUCKER schliesst mit den Schweizern, EDUARD VON HARTMANN setzt erst mit Kant ein und BLAKEYS sonst so weitschweifige *History of mind* versagt hier völlig. KOLLERS ‚Entwurf zu einer Geschichte und Litteratur der Aesthetik von Baumgarten bis auf die neueste Zeit' (Regensburg, 1799) ist unvollständig — erwähnt z. B. Moritz garnicht —, aber wohl von grösserem bibliographischen Werth als LASSON (Fichtes Zeitschrift, 1873, LXIII, 49) zugeben will. —

Welche litterarischen Einflüsse für unseren Aesthetiker direkt bestimmend waren, ist nur in wenigen Fällen mit Sicherheit festzustellen. Man hat Moritz Unrecht gethan, wenn man meinte, er sei demüthig bei Goethe in die Schule gegangen. Ausser der kenntlichen Beziehnng seiner Bemerkungen über Manier und Stil zu dem Goetheschen Fragment eines Reisejournals lassen sich nicht viel unmittelbare Einzeleinwirkungen nachweisen. So früh auch er in des Gewaltigen Zauberkreis gezogen wnrde, so freudig sein Herz ihm stets entgegenklopfte —, des reifen Mannes Gedanken folgten doch anderen Anregungen. Es waren vor Allem Herders Werke, die er zu wiederholten Malen und mit stets gleicher Bewunderung las. Von der Schrift ‚Gott' bezeugt es uns Goethe durch eine Bemerknng in der Italienischen Reise (6. September 1787): ‚Moritz ist dadurch

(RECAP) 163314

wirklich aufgebaut worden; es fehlte gleichsam nur an diesem Werke, das nnn als Schlussstein seine Gedanken schliesst, die immer auseinander fallen wollten.' Und ähnlich heisst es (10. Januar 1788) von dem dritten Theil der ‚Ideen': der sei für Moritz ein heilig Buch; er preise sich glücklich, dass er in dieser Epoche der Erziehung des Menschengeschlechts lebe. Ein gut Theil trug dazu wohl die geistige Verwandtschaft bei, welche zwischen Beiden herrscht und bis in die Eigenthümlichkeiten des Stils zum Ausdruck gelangt. Sie besitzen mehr ein feines Gefühl für die Dinge als die Gabe, ihre Empfindnngen allverständlich niederzulegen, sie ziehen die sinnliche Anschanung dem begrifflichen Denken vor, sie suchen mehr auf das Herz als auf den Kopf zu wirken. Nur in der Ethik gehen sie auseinander; hier berührt sich Moritz mit Lessing, dessen Moral in dem Satz gipfelt: ‚Handle deinen individualischen Vollkommenheiten gemäss.'

Aus dem Umstande, dass Goethe zu Anfang Dezember, wo er den kranken Freund pflegte, sich eingehender mit Winckelmanns Knnstgeschichte und seinen Briefen beschäftigte, kann vielleicht gefolgert werden, dass Moritz diese Schriften kennen lernte, falls er sie nicht schon früher gelesen hatte. Auffällig erscheint wiederum die Aehnlichkeit der ganzen Anlage. Man lese etwa die folgenden Worte in Goethes Aufsatz über Winckelmann (Werke, 1830, XXXVII, 59), welche ebenso riohtig von Moritz gesagt werden könnten. ‚Er arbeitet nie planmässig, immer aus Instinkt und mit Leidenschaft. Seine Freude an jedem Gefundenen ist heftig, daher Irrthümer nnvermeidlich, die er jedoch bei lebhaftem Vorschreiten ebenso geschwind zurücknimmt als einsieht. Anch hier bewährt sich durchaus jene antike Anlage, die Sicherheit des Punktes, von dem man ausgeht, die Unsicherheit des Zieles, wohin man gelangen will, sowie die Unvollständigkeit und Unvollkommenheit der Behandlung, soweit sie eine ansehnliche Breite gewinnt.'

Es ist ferner sehr wahrscheinlioh, dass Riedels Theorie der schönen Künste ihm bekannt war, da diese werthlose Compilation, welcher wunderlicher Weise selbst Lessing einigen Beifall gegönnt (Stl. Schr. VIII, 20 L.), das Erscheinen von Herders viertem kritischen Wäldchen (1769) veranlasst hatte. Schliesslich ist die Kenntniss Shaftesburys so gut wie gewiss. Obwohl Moritz nur in geringer Ausdehnung Lektüre trieb, besass er gerade für die englische Litteratur eine starke Vorliebe; wie sollte er Shaftesbury, dessen Schriften innerhalb vierzig Jahren in fünf dentsohen Uebersetznngen erschienen, der einer der beliebtesten Autoren des vorigen Jahr-

hunderts war, den Herder auf's Höchste verehrte, wie sollte er ihn nicht gelesen haben! Aber selbst wenn ihm des Engländers Lehren in ihrer originellen Gestalt zeitlebens fremd geblieben wären, so hat er sie sich doch sicher ihrem ursprünglichen Sinne gemäss aneignen können, und darauf kommt, wie in dem analogen Falle Leibnitz-Schleiermacher[1]), eben Alles an.

Ein deutlicher Zusammenhang verbindet die drei genannten Denker. Die eben erwähnten Beziehungen Herders zu Shaftesbury sind sehr innige[2]) und von Winckelmann wissen wir, dass er einzig bei Herders erstem litterarischen Auftreten das Gefühl hatte, nun auch in der nordischen Ferne verstanden zu werden (STEIN, Entstehung der neueren Aesthetik 402). Dass unter solchen Umständen die aesthetischen Anschauungen dieser Männer eine starke Aehnlichkeit zeigen, versteht sich. Ich verfolge daher die Verwandtschaft, soweit sie für Moritz in Betracht kommt.

Das im ganzen XVIII. Jahrhundert mit grösster Lebhaftigkeit debattirte Problem der Naturnachahmung tritt in sehr eigenthümlicher Weise bei unseren Denkern in den Vordergrund. Ihr Gefühl für das Schöne ist gleich innig, ob es sich in der Natur oder im Kunstwerk darbietet, und so erscheint ihnen einerseits schrankenlose Freiheit des Genies als Verhöhnung der Weltschönheit, anderseits sklavische Unterordnung unter diese als Beengung des Künstlers. Shaftesbury sucht das Dilemma folgendermaassen zu beseitigen. Er erinnert daran, dass der Dichter die Wirklichkeit des menschlichen Innern darstelle und dabei unmöglich gleichgültig bleiben könne; er müsse vielmehr das Lobenswerthe vor dem Tadelnswerthen bevorzugen und — hier spielt die Moralphilosophie hinein — den vollkommenen Charakter zur Anschauung bringen. Die Forderung der *strictest imitation of nature (Soliloquy* 2, 2) bleibt bestehen, aber damit ist nicht Copie, sondern Wahrhaftigkeit gemeint, eine *poetical truth (Freedom* etc. 4, 3) im Gegensatz zur *plastic* oder *graphical*. Denselben Zusammenhang spricht Herder im ‚Sophron' aus. ‚Wahrheit, Schönheit und Tugend sind die drei Grazien des menschlichen Wissens, drei unzertrennliche Schwestern! Wer Schönheit ohne Wahrheit will, hascht Wind; wer Wahrheit und Schönheit ohne Tugend d. i. ohne Nutzen und Anwendung studirt, jagt nach dem Schatten.' Im gleichen Zuge liegt Winckelmanns bekanntes

[1]) Vergl. DILTHEY, Schleiermacher S. 83, Berlin, 1870 und ZELLER, Histor. Zeitschr. XXV, 55. 1873.

[2]) Vergl. SCHMIDT, Herders pantheistische Weltanschauung, Berlin, 1888, J.-D.

Wort: ‚Der Ausdruck einer so grossen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur: der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selber fühlen, welche er seinem Marmor einprägte.'

Zum selben Ziel führt indessen auch eine andere Ueberlegung, welche Shaftesbury einmal (I, 187 ff.[1]) sehr deutlich ausspricht. ‚Ein Maler von einigem Genie versteht die Wahrheit und Einheit des Planes und weiss, er wird unnatürlich, wenn er der Natur gar zu ängstlich folgt und das Leben gar zu sorgfältig nachbildet. Denn seine Kunst erlaubt ihm nicht, die ganze Natur, sondern nur einen Theil derselben in sein Gemälde zu bringen. Doch sein Gemälde muss, wenn es schön ist und das Gepräge der Wahrheit trägt, ein für sich bestehendes, vollkommenes, unabhängiges Ganzes sein, das dabei einen so grossen Umfang hat, als er ihm geben kann. Daher müssen Nebenzeichnungen der Hauptzeichnung den Rang lassen und alles muss darauf abzwecken, die Hauptfigur zu heben, um das Ganze auf einen Blick mit leichter Mühe und deutlich überschauen zu können, der sonst durch die Abbildung isolirter oder abgerissener Figuren zerstreut und verwirrt sein würde. Mit Männern von Erfindung und grösseren Absichten verhält es sich anders. Aus den mancherlei Gegenständen der Natur und nicht aus einem insbesonder bilden diese Genies die Idee zu ihrem Werke' (vgl. ebda 261). Daneben halte man Winckelmann's Schrift von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen (§ 47) und den folgenden Satz aus den ‚Gedanken über die Nachahmung u. s. w.': ‚Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet oder sie sammelt die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen und bringt sie in eins. Jenes heisst eine ähnliche Copie, ein Porträt machen; es ist der Weg zu holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.'

Ideal. Damit ist das entscheidende Wort gesprochen, eine platonische Anschauung gegen die aristotelische *μιμησις* in's Treffen geführt. In ihr findet Shaftesbury die Summe seiner ganzen Untersuchung. ‚Denn dürfen wir dem trauen, was unser Raisonnement uns gelehrt hat, so ist Alles, was wir Schönes oder Reizendes

[1]) Ich citire, sofern es nicht auf den Wortlaut des Urtextes ankommt, nach der deutschen Ausgabe von 1776. Die letzten beiden Sätze dieses Citates sind freilich in der besseren Verdeutschung der Ausgabe von 1768 (S. 168) gegeben.

in der Natur finden, nur ein Schatten jener ersten Urschönheit' (II, 490), welche stets das Ziel des wahren Künstlers bleiben muss (I, 427). Entsprechend urtheilt Winckelmann, dessen ‚Ideen' nicht blosse Begriffe sind (IV, 62, 68; VII, 108, 110[1]) und mit dessen ‚Verstand' nicht das Vermögen begrifflicher Distinction gemeint ist (I, 17, 21; V, 262). Die Kenntnis des Schönen müsse durch die Betrachtung der Urbilder selbst erlangt werden (I, 255), und wie verschieden wir auch im Begriffe derselben seien (IV, 47, 65): in der allgemeinen Form der Schönheit sind alle Völker übereinkommen (IV, 56). Der Schluss, zu dem Herder im vierten kritischen Wäldchen kommt, lautet folgendermaassen: ‚Es giebt also ein Ideal der Schönheit für jede Kunst, für jede Wissenschaft, für den guten Geschmack überhaupt, und es ist in Völkern und Zeiten und Subjecten und Productionen zu finden. Schwer zu finden freilich. — — — Es ist — — möglich — — sich von den Unregelmässigkeiten einer zu singulären Lage loszuwickeln und endlich ohne National-, Zeit- und Personal-Geschmack das Schöne zu kosten, wo es sich findet, in allen Zeiten und allen Völkern und allen Künsten und allen Arten des Geschmackes; überall von allen fremden Theilen losgetrennt, es rein zu schmecken und zu empfinden' (bei SUPHAN IV, 41). Dass auch bei Sulzer und Lessing eine Wandlung des Idealbegriffs nach der Seite des Phantastischen hin stattfindet, hat STEIN (388, 392) durch mehrere Belege erhärtet. Noch sei gleich hier an Lessings Wort erinnert: ‚Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was jeder Mensch unter gewissen gegebenen Umständen thun werde', ein Wort, in welchem die bei Moritz schüchtern hervortretende, von der Aesthetik unserer Klassiker machtvoll entwickelte Auffassung der Kunst als Weltensinn leise anklingt.

Die Einsicht in das Wesen des Schönheitsideals vertieft sich, sobald dessen begriffliche Inkommensurabilität erfasst wird. Die Anfänge dieser Erkenntniss bilden ein festes Band zwischen den

---

[1]) Wann sich die Hinweise nach der gleichbleibenden Norm der Abschnitte und Paragraphen wegen ihrer Schwerfälligkeit nicht anwenden lassen, citire ich gemäss der Ausgabe von JOSEPH EISELEIN: Joh. Winckelmann's sämmtliche Werke. Einzig vollständige Ausgabe u. s. w. XII Bde., Donaueschingen, 1825, nicht nach der unzuverlässigeren Meyer-Fernow'schen Edition. — Eine interessante Auffassung der Winckelmann'schen Lehren bietet LUDWIG SCHORN, Ueber die Studien der griechischen Künstler, S. 104 ff., Heidelberg, 1818.

Lehren unserer drei Denker nnd verknüpfen sie auf's Engste mit der Moritz'schen Aesthetik.

Shaftesbury lässt in einem Dialog (II, 495) den Theokles zu seinem Gegner sagen: ‚Ob ich mein Wort, Ihnen das wahre Gut zu zeigen, gehalten habe, weiss ich nicht. Aber gewiss wäre mir's geglückt, wär' ich nnr im Stande gewesen, Sie in meine poetische Ekstase oder durch irgend ein anderes gewaltiges Mittel zu einem tiefen Blick in die Natnr und den allerhöchsten Genius hinzureissen. Dann würden wir die Macht der göttlichen Schönheit gefühlt, nnd in uns selbst einen Gegenstand gebildet haben, der fähig nnd würdig ist, uns wahres Vergnügen zu gewähren.' Man kann nicht kühner reden in dieser Beziehung. Die Unznlänglichkeit begrifflichen Raisonnements wird eingestanden nnd die poetische Ekstase zu Hülfe gerufen, damit das wahre Gnt — für den englischen Philosophen synonym mit höchster Schönheit — dem Auge des Forschers sich offenbare. Als ob er dieses Prinzip begründen wollte, so, genau so spricht Winckelmann in dem Abschnitte seiner ‚Geschichte der Kunst des Alterthums', welche ‚von dem Wesentlichen der Knnst' handelt. ‚Die Schönheit ist eines der grossen Geheimnisse der Natur, deren Wirkung wir sehen nnd alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemein deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört. Wäre dieser Begriff geometrisch deutlich, so würde das Urtheil der Menschen über das Schöne nicht verschieden sein und es würde die Ueberzengung von der wahren Schönheit leicht werden — — —' (vgl. IV, 59; VII, 102). Die idealische Schönheit kann nicht allein im Verstande gebildet werden und ist kein metaphysischer Begriff (IV, 70), sie gleicht vielmehr dem Wasser, welches ans dem Schosse der Quelle geschöpft wird (VII, 105); Unbezeichnung ist eine ihrer wesentlichen Eigenschaften (ebda und IV, 61; jedoch V, 216). Und nun lese man die ‚Bild' gegen ‚Begriff' ausspielende psychologische Analysis in Herders zerstreuten Blättern. ‚Liegt nämlich das, was wir Bild nennen, nicht im Gegenstande, sondern in unserer Seele, in der Natnr nnseres Organs nnd geistigen Sinnes, der sich in jedem Mannigfaltigen immer in Eins schafft, mithin immer, verständig oder unverständig, träumt und dichtet: so dürfen wir nur auf die innere Gestalt und eigene Art oder gleichsam anf den Habitns unserer bilderschaffenden Seelenkraft merken, so wird sich daraus die Art und Lieblingsmanier aller menschlichen Dichtnng leicht ergeben. Wir dichten nämlich nichts als was wir in uns fühlen: wir tragen, wie bei einzelnen Bildern

unseren Sinn, so bei Reihen von Bildern unsere Empfindungs- und Denkart in die Gegenstände hinüber und dies Gepräge der Analogie, wenn es Kunst wird, nennen wir Dichtnng.'

Das Verbältniss zwischen Natur und Kunst, soweit es bisher verfolgt worden ist, erscheint als ein gewissermaassen gegensätzliches und führt zu der Annahme des begriffslosen Ideals. Ich gehe jetzt einer anderen Gedankenreihe nach, welche einen Zusammenhang zwischen den beiden Faktoren erschliesst und ans ihm das Wesen des Genies ableitet. Von dieser wie jener Grnppe gilt, dass Moritz sie im Grossen und Ganzen übernommen hat. Und zwar ist es von Wichtigkeit, hervorzuheben, auf welchem verschiedenen Wege Shaftesbury und Herder zn demselben Ziel gelangen, wäbrend die Entstehnng der Winckelmann'schen Anschauungen nicht so zu Tage liegt.

Der Engländer geht von dem inneren Seelenbefunde aus. Wer in sich beobachtet hat, meint er, wie die Leidenschaften kommen und gehen, sich schmiegen und ausweichen, und dann einmal das ganze Innere nm- nnd umkehren — der hat künftighin einen Zugang zur menschlichen Brnst (*Solil.* 3, 1). Ans dem Ringen der seelischen Gewalten entstehe die Harmonie, *the interior numbers,* und das Mittel sei Selbstschan, *soliloquy:* genau so der Gedankengang bei Moritz. Worin besteht nnn die innere Harmonie? Nicht bloss in dem Einklang mit sich selbst. ‚Denn das ist die Hauptsache, woranf es eigentlich ankommt: dass nämlich weder der Mensch noch sonst irgend ein lebendiges Geschöpf, sollt' es auch an und für sich selbst das vollkommenste System von Theilen ausmachen, doch deswegen nicht in Rücksicht anf das, was ausser ihm ist, für vollkommen gehalten werden kann, sondern dafür erst in seinem ferneren Verhältniss gegen das System seiner Gattung betrachtet werden muss. Das System der Gattung dann wieder gegen das animalische System, dies gegen die Welt (nnsere Erde) und diese endlich gegen die grössere Welt und das Ganze' (II, 353). So ergiebt sich die Einstimmung des Individuums in die Natnr als in einen thätig wirkenden Zusammenhang nnzähliger Einzeldinge. Gerade umgekehrt verfährt bekanntlich Herder. Um den Menschen, den Mikrokosmos, zu begreifen, geht er vom Universum, vom Makrokosmos, aus. Im Weltganzen erscheint Gottes Schrift gleicbsam in grösseren und deutlicheren Zügen als bei der kleinen Persönlichkeit des Einzelnen; man muss erst jene entziffern lernen, ehe man daran denken kann, des Höchsten Urknnden an seinen Geschöpfen zu verstehen. ‚Je mehr wir das ewige Schanspiel in der Natur ansehen', heisst es in

der Schrift vom Erkennen und Empfinden, ‚desto weniger können wir umhin, überall Aehnlichkeit mit uns zu fühlen, alles mit unserer Empfindung zu beleben.‘

Ersichtlich ist unter Natur bei den beiden Denkern ebenso wenig wie bei Winckelmann eine tote Atomenmasse zu verstehen. In dem lebendigen Weltganzen waltet Gott, seine erhabene Hoheit enthüllt sich dem schönheitssinnigen Menschen. ‚Die Gottheit ist ohnstreitig schön und aller Schönheiten herrlichste: nicht ein schöner Körper, aber das, was den Körper schön macht, nicht ein schönes Gefilde, aber das, was dem Gefilde Schönheit giebt. Die Schönheit der Fluren, des Himmels und der himmlischen Gestirne, alles entspringt aus ihr, als einer ewigen, unversiegenden Quelle. Je nachdem die Dinge hieraus schöpfen, sind sie schön, blühend und glücklich; je nachdem sie ihrer entbehren, sind sie ungestalt, verfallen und elend.‘ So Shaftesbury (II, 364), und ähnlich Winckelmann und Herder in ihren bekannten Aussprüchen über das Göttliche. Durch Versenkung in die Gesetzmässigkeit des Kosmos gelangen wir zum Anschauen der Gottheit, der Urschönheit. ‚Die häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur‘ sagt Winckelmann, ‚veranlassten die griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Theile als ganzer Verhältnisse zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloss im Verstande entworfene geistige Natur.‘ Also wächst der gestaltende Künstler über sich selbst hinaus. ‚Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die ideale Schönheit die erhabenen Züge; von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche.‘ (Vgl. IV, 60; VII, 103.)

Herder hat in den hebräischen Liedern einen Psalm vom Ursprung und Amt der Poesie. Der zeigt recht deutlich, was diese Einstimmung des Menschen in das Göttliche der Natur in aesthetischer Beziehung eigentlich besagen will. Man höre Anfang und Ende.

‚Hochgelobet sei Gott! Er gab dem sterblichen Menschen
Seiner unsterblichen Kunst ein kleines leuchtendes Abbild.
Dichtkunst. Singet, ihr Männer der Saiten, besingt des Ew'gen
Tochter, die himmlische Muse, die Völker und Welten gelehrt hat.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Danke dem Ewigen! Heil! Des Lebens düstere Fabel
Ist gelöset: wir lösen sie auf am Klange der Saiten.‘

Wir haben, um mit Shaftesbury zu reden, ‚gewissermaassen ein Bewusstsein jener ursprünglichen, von Ewigkeit existirenden denkenden Kraft, aus der die unsrige entsprungen' (II, 459). Deshalb nennt der Philosoph den Künstler einen zweiten Schöpfer; ‚ein wahrer Prometheus unter einem Jnppiter, gleich dem höchsten Künstler oder der universellen plastischen Natur formt er ein Ganzes, in sich zusammenhangend und symmetrisch und mit der angemessenen Unterordnung der Bestandtheile' (I, 137). Wesentliche Merkmale des ächten Genies sind demgemäss: ursprüngliche, gottgleiche Schaffenskraft und die Fähigkeit in ein Höheres aufzugehen, ohne doch dabei der Individualität zu entsagen. ‚Vergiss dein Ich; dich selbst verliere nie' (Zerstr. Blätter 6, 78).

Eine wichtige Folgerung für die sicheren Kennzeichen des wahren Kunstwerkes ergiebt sich leicht, sobald man nachdrücklicher den erwähnten Zusammenhang und die Symmetrie in der äusseren Natur betrachtet. Wir lassen wiederum den englischen Aesthetiker sprechen. Auch ‚das Gemälde des Malers muss ein Ganzes sein, für sich bestehend, unabhängig, vollkommen. Alle Einzelheiten müssen dem allgemeinen Plan unterworfen sein und Alles dem Hauptzweck dienen, um eine gewisse Leichtigkeit der Uebersicht, eine klare, einfache, einheitliche Anschauung zu gewähren, welche durch die Darstellung abgesonderter, für sich bestehender Dinge unterbrochen und verwirrt werden würde'.[1]) Da haben wir ganz die alte, von Winckelmann und Herder an zahlreichen Stellen wiederholte, Forderung der Einheit inmitten der Mannigfaltigkeit, welche Winckelmann sogar als zur Definition des Schönen für ausreichend erachtet. (Erinnerung über die Betrachtung u. s. w. § 7; vgl. IV, 42—81; VII, 103.)

Wie Shaftesbury über Zweck und Wirkung der Kunst urtheilt, gebe ich mit Gizyckis Worten (a. a. O. 32). Der Dichter findet, dem englischen Philosophen zufolge, in seiner schöpferischen Thätigkeit selbst sein Glück; eben damit aber arbeitet er auch zur Freude und zum Nutzen seiner Mitmenschen ‚bis zur Nachkommenschaft und künftigen Jahrhunderten hinab'. ‚Sein Hauptthema, dasjenige, das seinen Genius am meisten erhebt und wodurch er Andere so mächtig bewegt, ist das Gebiet der Sitten. Denn dies ist die Wirkung und dies die Schönheit seiner Kunst: durch Ton und Sylbenmaass

[1]) G. von Gizycki, Die Philosophie Shaftesburys, S. 33. Leipzig u. Heidelberg, 1876.

die Harmonie nnd den Einklang einer inneren Art auszudrücken und die Schönheit einer menschlichen Seele dnrch passende Folien und Contraste darzustellen, welche die Anmnth dieses Gemäldes erhöhen und die Musik der Leidenschaften mächtiger und hezaubernder machen.' Jedoch nicht nnr die moralische Wirkung, welche hei unserem Denker allerdings sehr in den Vordergrund tritt, ist nach ihm der Zweck der Kunst, sondern überhaupt die Mittheilnng starker Gefühle, indem der Dichter nns durch seine ‚moralische Magie' in das ‚Labyrinth der Affekte' führt, — die Heranfbeschwörnng der ‚Musik der Leidenschaften' im Herzen des Menschen und eben dadurch das kräftigere Innewerden, der lebhaftere Genuss des Daseins. — Das Gefühl also werde in Schwingungen versetzt. Ingleichen meint Winckelmann, ‚da das Schöne in der Kunst mehr auf feinen Sinnen und auf einem geländerten Geschmack, als auf einem tiefen Nachdenken beruhe' (I, 243), so solle der Künstler nur anf das Herz des Beschauers zu wirken versnchen. Und die Fähigkeit der Empfindung hat der Himmel allen vernünftigen Geschöpfen, aher in sehr verschiedenem Grade gegehen (I, 239, 243 f.). Herder fragt (IV, 27): ‚Haben alle Menschen von Natur Anlage, das Schöne zn empfinden?' und antwortet: ‚Im weiten Verstande, ja! weil sie alle sinnlicher Vorstellnngen fähig sind;' indessen betont er hegreiflicherweise auf das Energischste die geschichtliche Verschiedenheit des Geschmackes.

Znm Schluss dieser Theiluntersuchung seien noch zwei Sätze erwähnt, welche, die Methode der Aesthetik hetreffend, einen hemerkenswerthen Hinweis auf Moritzens Vorgehen enthalten. Winckelmann entschnldigt die Kürze seiner Ahhandlung von der Fähigkeit der Schönheitsempfindung mit dem Schlusswort: ‚Die höchste Deutlichkeit kann Dingen, die auf der Empfindnng hestehen, nicht gegehen werden und hier lässt sich schriftlich nicht Alles lehren — — —.' Herder wendet sich gegen die deduzirende Aesthetik mit dem Ansruf (IV, 55): ‚Und ehen die Methode, welche ich verrufe, ist sie bisher nicht fast die einzige gewesen? Von ohen herab, von Schönheit und Erhabenheit fängt sich das Definiren an; man fängt also mit dem an, was das Letzte sein sollte: Schönheit. — — — Was nach meiner Idee das Hanptaugenmerk des Werkes wäre, die Phänomene nnd Data des Schönen zu sammeln, zn ordnen, auf ihre Ursprünglichkeit zurückzuführen: davon weiss Riedel nichts im ganzen Bnche. Was nach meiner Idee die einzige Methode der ganzen Aesthetik wäre, Analysis, strenge Analysis der Begriffe, das

ist bei ihm eben das, was er am meisten verspottet und dem er nichts als sein *ἀῤῥητον* von Quackerempfindung supponirt.'

Nach dieser Zusammenstellung versuche ich nun einen allgemeinen Ueberblick über die sonstigen aesthetischen Anschauungen zu geben, welche zu Moritzens Zeit vorlagen. Ich beschränke mich dabei auf die bis 1787 erschienen Schriften[1]), weil mit diesem Jahre die Entwickelung unseres Denkers als Aesthetiker der Hauptsache nach abgeschlossen ist, und gruppire den Stoff nach den für Moritz wichtigen Problemen. Der zuerst zu behandelnde Gedankencomplex: das Verhältniss des Kunstwerkes zur Natur möge der Uebersichtlichkeit wegen in seine drei Faktoren zerlegt werden.

a. Copie oder Ideal, Wirklichkeit oder Wahrhaftigkeit.

HEINRICH VON STEIN (125 f.) giebt eine kurze Geschichte der Formel von der Naturnachahmung. Er hätte noch des Italieners Viperanus *De poetica libri tres* erwähnen können *(Antwerpiae,* 1579), welche, wie KINDERLING zeigt (Kritische Briefe, die schönen Wissenschaften betreffend, S. 152 ff., Halle 1765), nicht ohne Einfluss auf die Aufklärungsepoche geblieben sind. Ausser Kinderling liessen sich noch manche Zeitgenossen Moritzens nennen, welche für Boileaus *‚Beau par la vérité'* in die Schranken treten. Mit unbegreiflicher Kaltblütigkeit decretirt Johannes Spitzner[2]) *‚Imitatio naturae artium et disciplinarum mater. Imitari naturam, ubi fieri potest, omnino consultum est'*; und der anonyme Verfasser

[1]) Folgende hergehörige Bücher habe ich aus verschiedenen Gründen im Text nicht beachtet:

C. G. SCHUETZ, *Dissertatio philosophica inauguralis de origine ac sensu pulchritudinis, Halae Magdeburgicae,* 1768.

FRZ. JAK. VON CRAMM, Ueber das Natürliche, Gesuchte und Gezwungene in den schönen Wissenschaften, Braunschweig, o. J. (Vorrede datirt v. 8. Apr. 1770.)

MEINERS, Grundriss der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften, Lemgo, 1787.

Die ‚Briefe zur Bildung des Geschmackes an einen jungen Herrn vom Stande' deren wichtigerer zweiter Theil 1765 erschien. Der Verfasser ist DUSCH; Herder's Besprechung bei SUPHAN, IV, 278 ff. Erwähnt sei wenigstens die Analyse von Youngs Nachtgedanken, S. 237, gegen die Herder S. 291 sich wendet.

[2]) *De artis naturam imitandi principiis generalioribus dissertatio quam praeside Joanne Daniele Titio etc. d. 26. Aprilis A. C. 1783 etc. defendet Joannes Adolphus Spitzner. Wittenbergae* (§ 1). Sonst hat freilich das Schriftchen wenig mit Aesthetik zu thun.

eines aesthetischen Lehrbuches[1]) stellt folgende Lehren anf: Nachahmen heisst nachbilden, das Vorbild in der Natur kopiren. Mechanische Künste brauchen die Natnr wie sie ist, gemischte Künste verschönern sie, die schönen ahmen sie nach. Der gute Geschmack befiehlt: 1. die Natur nachzuahmen, den Sinnen dadurch zu gefallen und das Herz zn interessiren d. h. zur Liebe oder Abschen bei Handlungen und Charakteren zn bringen; 2. sie gut nachzuahmen d. i. mit Regelmässigkeit nnd Schönheit. Ein anderer Anonymus sucht das Prinzip zu begründen. Wenn eine Nachahmung, sagt er, eben die Eigenschaften ansdrückt, eben die charakteristischen Züge hat, die man in dem Original wahrnimmt, so sagt man, die Nachahmung ist dem Original ähnlich. Da es nun der Seele eine ungemein angenehme Beschäftigung ist, die Aehnlichkeiten der Dinge aufznsnchen und zu diesem Endzwecke ihre Charaktere nebeneinander zn halten, so hat man ganz besondere Ursache, in den Nachahmungen der schönen Künste darauf zn sehen, ob diese Aehnlichkeit erreicht sei oder nicht.

Schon früh fand dieser Naturalismns seine Gegner. Es musste auffallen, dass die grössten Meister am wenigsten genau kopirten, dass in mittelalterlicher Kunst kanm etwas von objektiver Nachahmung zu verspüren war, dass die Musik sich schlechterdings gar nicht in das Schema einzwängen liess. Man versuchte wohl, wie Moritzens Freund Büsching[2]), dergleichen Willkürlichkeiten als Modeschönheiten erklärend zn entschuldigen. Aber Manche blickten tiefer. 1724 sprach es ten Kate aus: ‚Ein vollkommenes Ideal kann nicht durch die blosse Nachbildung eines Modells erreicht werden, sondern einzig nnd allein *par la force des idées les plus justes et des imaginations les plus rectifiées*‘, und der jüngere Richardson brachte die gleiche Erkenntniss von Italien heim. Der arg verkannte Banmgarten[3]) nnterscheidet scharf die aesthetische

[1]) Kurzer Inbegriff der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst S. 98. O. V., Königsberg und Leipzig, 1771. Der Verfasser ist übrigens, wie sich aus Besprechungen des Buches ersehen lässt, G. Lindner. Desselben Autors Lehrbuch der schönen Wissenschaften, Königsberg und Leipzig 1763, ist gänzlich unbrauchbar; den meisten Raum darin nehmen ‚eine Anweisung zum richtigen Gebrauch der Biegefälle‘ und ein ‚Plan der Praktik oder Uebungen der Schreibart‘ ein.

[2]) Aesthetische Lehrsätze und Regeln S. 14. Hamburg, Schwerin und Güstrow, 1776.

[3]) Wie er von den Zeitgenossen verstanden wurde, zeigen folgende, bisher m. E. noch nicht genug berücksichtigte, Quellenstellen. Die Rezensionen in den

Wahrheit, *veracitas*, das Verhältniss des Eindrucks zur Empfindung, von der Forderung gegenständlicher Richtigkeit, die den Künstler nicht sklavisch fesseln dürfe; das *poeta imitatur naturam* heisst nach ihm: er gestaltet wie die Natur. Den Schweizern ist es sicherste Gewissheit: die Zauberwelt eines Milton kann nicht durch Copiren entstanden sein, seine Engel und Geister gehören in eine Welt der Möglichkeiten. Das hat Moritz wohl selbst bei der Lektüre des ‚*Lost Paradise*' erfahren. Wie oft mag er auch Raphaels Wort gelesen haben, das in den Schriften jener Epoche sich so häufig findet: *Io mi servo di certa idea che mi viene alla mente.*[1]) Mengs, der begeisterte Verehrer Raphaels, hat den Faden aufgenommen und fortgesponnen. Ihm zufolge[2]) muss der Künstler sich stufenweise über die Natur zu erheben streben. Was sich dem Idealischen nähert, ist vollkommener als das, was sich auf die bloss einzelne Nachahmung einschränkt; das Ideal ist die Seele, die Nachahmung der Körper des Kunstwerkes. Bei dem viel gelesenen Batteux heisst es, man dürfe die Natur nicht roh wiedergeben, sondern *avec tous ses agréments et enjolivements*[3]), und sogar aus den Büchern deutscher Poesieprofessoren tritt manchmal ein geistesverwandter Zug hervor. Für Riedel[4]) giebt es vier anfsteigende Stufen der Kunst: Kopie der Natur, Kopie der schönen wirklichen Natur, Kopie der idealischen Natur und selbsteigene Schöpfung. Aehnlich lobt ein Ungenannter[5]) den Künstler, der selbst Eigenschaften zusammensetzt, gegenüber demjenigen, der blos kopirt, und

---

‚Leipziger gelehrten Zeitungen' 1750, S. 740 ff. und in Windheims Götting. Philos. Bibl. Bd. III, S. 370 ff. Ueber Meier s. ebda I, 6 ff. und 150 ff. Vgl. Nötige Supplemente zu dem grossen vollständigen Universal-Lexikon u. s. w. Leipzig. 1751, I, 667 und den von Danzel (Gottsched S. 225) mitgetheilten Brief eines gewissen Uhl (?) an Gottsched.

[1]) Aus einem Brief an den Grafen Balthasar Castiglione. S. Bellori, *Descriz. delle imagini depinte da Raffaele*, Roma, 1695. Auch in: *Raccolta di lettere sulla pittura etc.* I, 84. Roma, 1754.

[2]) In den Winckelmann gewidmeten Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Malerei. Zürich 1762. Stein, a. a. O. 380.

[3]) Man vgl. in der Ramler'schen Uebersetzung Bd. III, S. 89 und in der ‚Einschränknng aller schönen Künste und Wissenschaften auf einen Grundsatz' (übersetzt von Schlegel) S. 37 und 379. Mit Recht erblickt Vischer (III, 84) in solchen Aeusserungen einen Keim zum Prinzip der Idealisirung.

[4]) Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Ein Auszng aus den Werken verschiedener Schriftsteller S. 146. Jena, 1767.

[5]) Allgemeine aesthetische Grundsätze mit Anwendung auf Dichtkunst und Beredsamkeit S. 30. O. V. Breslau, 1782.

dem, der aus der Natur nimmt und etwas verändert. Ein anderer anonymer Verfasser leitet in einer sehr beachtenswerthen Schrift[1]) den Ursprung der schönen Künste aus dem Ideale her, welches sich der Mensch von einem vollkommenen, höchst zweckmässigen Werke jeder Kunst mache, und stellt den Grundsatz anf, dass nur dasjenige uns gefallen oder wirklich schön sein könne, was innere Güte besitzt.

Einer der geschmackvollsten deutschen Prosaisten des vorigen Jahrhunderts, der treffliche Helferich Peter Sturz,[2]) hat uns ein Fragment über die Schönheit hinterlassen. In demselben weist er zunächst nach, dass die griechische Knnst zwar schön, jedoch nicht unübertrefflich sei und verfolgt dann die Genesis des bislang unerreichten Ideals. Eine Folge vereinigter Empfindnngen, sagt er (S. 226), wächst endlich zum Totaleindruck eines hohen Ideals, das unsere ganze Seele, wie Jupiter seinen Tempel, füllt, aber ohne ein deutliches Bild. Dieses Schönste, was geschildert werden kann, ist gleichsam ein Bild von einem Gesicht; es kann nicht gesehen werden, sondern es schweht nur in der Einbildung (227). Und wie nähert man sich dem Ideal? ‚Die Fähigkeit zn finden, was in jeder Form vortrefflich nnd fehlerhaft ist, das Letzte zu verwerfen, das Erste zn wählen, sich (wie es Niemand hesser als Reynolds ansdrückt) über Eigenthümlichkeit, Lokalität und Zufälligkeit zn erheben, mit einem Worte: nur die Art, keine besondere Gattnng zu malen, das ist hohes Künstlergenie. Insofern also die griechische Natur überhaupt die Natnr unter einem rauheren Himmel übertrifft, insofern wird auch ein griechischer Phidias immer einen niederländischen Phidias übertreffen[3]), wären sie auch gleich mit einerlei Fähigkeit geboren. Wer aher unter den schönsten griechischen Statuen noch wählen, noch aus solchen ein Ideal zusammensetzen könnte, der würde mehr als Phidias sein.‘

Der von Stnrz erwähnte englische Maler Sir Joshua Reynolds giebt in seinen viel gelesenen Diskursen eine Fülle wichtiger Auseinandersetzungen über unser Problem. Aus der in's Deutsche über-

---

[1]) Betrachtung der Schönheit in den Wissenschaften S. 69 ff. O. V. und O. 1763.

[2]) Schriften. Erste Sammlung, S. 222—232. Leipzig 1779.

[3]) Vasaris Bemerkung: hätte Dürer jenseits der Alpen gelebt, er hätte so gut wie Raphael gemalt, wird bei Sturz (229) und in vielen Schriften unserer Epoche überhaupt citirt.

setzten Rede[1]) an die Schüler der Königlichen Malerakademie vom 14. Dezember 1770 hebe ich die folgenden Sätze heraus. ‚Ein blosser Kopist der Natur wird niemals etwas Grosses hervorbringen, niemals die Begriffe des Beschauers erheben und erweitern, noch sein Herz erwärmen' (6). ‚Die ganze Schönheit nnd Grösse der Kunst besteht meiner Meinung nach in der Fähigkeit, sich über alle einzelnen Formen, örtliche Gewohnheiten, Besonderheiten nnd kleine Auseinandersetznngen von jeder Art hinwegznsetzen. — — Diese [so entstandene] Idee des vollkommenen Zustandes der Natnr, welches der Künstler die ideale Schönheit nennt, ist der grosse herrschende Grnndsatz, nach welchem Werke des Genies hervorgebracht werden.' (10, 11. Engl. Ansg.: I, 59; vgl. III, 30 ff., 100, 103). Darum räth er dem Künstler, er solle sich auf abbildliche Treue nichts zn Gute thnn, nnd den Kennern, *that when they see a cat or a fiddle painted so finely, that, as the phrase is, it looks as if you could take it up, they would not for that reason immediately compare the painter to Raffaelle or Michelangelo* (II, 234 vgl. 242). Man schliesse sich also nicht zu eng an die Natur an (I, 52, 54, 204; II, 307; III, 33), sondern verbessere deren Unvollkommenheiten (I, 58; III, 47, 130, 222). Deshalb dürfe jedoch nicht eine Missachtnng der Natur Platz greifen. Reynolds hebt in seinen Noten zu der Uebersetzung von du Fresnoy's Lehrgedicht ‚Die Knnst des Malers' die folgenden Verse (767 f.) mit besonderem Nachdrnck hervor:

> *more than these* (*i. e.* Lehren) *to meditations eyes.*
> *Great nature self redundantly supplies,*

und bemerkt dazn (Note LVI; III, 179), Fresnoy beginne und schliesse sehr richtig sein Gedicht mit der Empfehlnng des Naturstudiums, denn dies sei in der That Anfang nnd Ende aller Theorie. Was überhanpt alle Regeln lehren könnten, das sei nicht mehr als: *the art of seeing nature* (III, 180).

Zn allen diesen Einzelerscheinungen kommt nun die weittragende Wirkung Winckelmanns nnd Ronsseans, die Entwickelung des dentschen Volksgeistes überhanpt, die fraglose Mächtigkeit der

---

[1]) In der Neuen Bibl. der schönen Wissenschaften u. s. w., 1774. Bd. XVI, Stück 1, S. 5 ff. — Die *Discourses* erschienen zuerst 1778 in London, dann 1781 deutsch zu Dresden. Da mir beide Ausgaben unzugänglich waren, citire ich nach der von 1809. — Die Litteratur über Reynolds ist leidlich vollständig in der *Encyclopaedia Britannica* gegeben: das grosse Werk von Leslie und Taylor *(Life and times of Sir J. R.)* bietet dem Aesthetiker nichts.

alles Wirkliche überschreitenden Gestalten Goethescher Schöpfungskraft; kein Wunder, dass Moritz den Pfad betrat, den Frühere für alle Zeit hin gangbar gemacht.

b. Schönheit der Natur im Einzelnen und im Ganzen.

Moritzens Auffassung dieses Problems bewegt sich gleichfalls im Zuge des Idealismns. Shaftesbnry hat zuerst, wie wir sahen, energisch darauf hingewiesen, dass der Künstler einen Gegenstand der Natur, ein Atom des Universums durch die Art der Behandlung zn einem Ganzen umgestaltet, dass er ferner die Welt in ihrer Unendlichkeit nnmöglich darstellen kann. Und in der That führt die Richtung auf das Natürliche in ihrem vollen Umfang nothgedrungen zu dem idealistischen Princip. ‚Der Künstler wird sich durch ein besonderes Verfahren erheben müssen, um mit seinem Werke vor der Natur zu bestehen. Er wird sich mit dem Sinn des Ganzen erfüllen; wenn er dann zur Darstellnng des einzelnen Gegenstandes sich bestimmt, ertheilt er diesem ans seinem Geiste heraus Bedeutung: er gestaltet aus der Idee' (Stein 180). Denn sobald das Genie als eine souveräne Gemüthskraft erfasst wird, erschliesst sich die Verbindung des Innerlichen mit dem Natürlichen; so bei Shaftesbury, Young, Hume und — nicht zum Letzten — bei Rousseau. Von Rousseau scheint auch der nngenannte Verfasser eines anziehenden Anfsatzes im Göttingischen Magazin[1]) beeinflusst zn sein. Derselbe lässt nach längerer historischer Einleitung eine fingirte Person, Agathon, auf einem Spazierwege folgendermaassen (S. 55) mit sich selbst sprechen.

‚Hier und überall, wohin ich sehe und wohin ich nicht sehe, jenseits jenes Gebirges — meine Seele schwebt fern mit hinaus, im Strom des Schönen fortgerissen, alle Leidenschaft ist tot in ihr und sie scheint so edel, so rein wie die Natur. Unnennbar schwellt eine sehnende Empfindung meine Brust. Meine Seele dämmert mit der

[1]) Göttingisches Magazin der Wissenschaften und Litteratur, Göttingen 1782, Jahrg. III, St. 1, S. 42 ff.: Ueber die Theorie der Schönheit. — Wendt zufolge (Artikel Aesthetik in Ersch und Grubers Encyclopädie) soll Lichtenberg der Verfasser sein, doch ist das nach der ganzen Sinnesart des berühmten Humoristen und seinen sonstigen aesthetischen Bemerkungen (Verm. Schr., Göttingen, 1844, II, S. 3—41) kaum anzunehmen. Eher würde ich auf den Mitherausgeber Georg Forster rathen, wenigstens nach Maassgabe der später bei ihm sich findenden Anschauungen. Vgl. seine Ansichten vom Niederrhein, Berlin 1791, I, 76 ff., 115 ff., 141 ff., 194 ff.; II, 296 ff.

Natur dahin. Ist dies nicht eben die Empfindung, die beim Schein des Mondes durch meine schwermüthige Seele schauert; eben dies Sehnen, wer weiss wohin? eben die Empfindung, die beim Anblick jedes Schönen mich überfällt? Es ist, als ob sich meine Seele dem gern harmonisch stimmen möchte. Irre ich, wenn ich dies „Streben nach Vollkommenheit" nenne? Ist das Schwermüthige in der Freude beim Anblick der Schönheit ein stiller Vorwurf meines Herzens, dass ich es noch nicht erreicht habe? Siehe dieser mächtige allgemeine Geist athmet durch die ganze Natur. Alles strebt der Vollkommenheit entgegen, alles Lebende in jedem Unternehmen, jedem Genuss. Selbst das Leblose. — — — Auch das Menschengeschlecht schritt von Anbeginn auf dieser Leiter der Vollkommenheit fort und wird fortschreiten.' Dazu bemerkt der Autor: ‚Ein kurzer Commentar dieser Philosophien des Agathon, die ich ihm, die Wahrheit zu gestehen, darum in den Mund legte, um ohngefähr die Art zu beschreiben, wie mir diese ganze Idee zuerst auffiel, welches ich nicht anders zu können glaubte, — wird die Untersuchung ausmachen, die ich anzustellen mir vorsetzte.'

Die wichtigsten Punkte aus dieser Untersuchung sind nun folgende: — Die Urschönheit ist der Begriff, der in dem Verstande Gottes von Schönheit ist, und die Harmonie, das Einzige, was wir davon erkennen können, ist nur ein schwacher Abglanz (57). Diese Harmonie äussert sich durch einen gewissen Hang, ein Streben der ganzen Natur nach Vervollkommnung. Einen solchen Hang oder eine solche Harmonie scheint die Empfindung beim Anblick des, was wir für schön halten, die nichts als ein gewisses Sehnen ist, und noch mehr die ganze Geschichte der Menschheit und der Natur ausser dem oben Gesagten zu beweisen. Wenn also das schön ist, was in die Harmonie der ganzen Natur einstimmt, — welche gleichsam der Abdruck der ewigen Urschönheit ist, so erhellt, dass der den richtigen Geschmack besitzt, der die meisten wirklich harmonirenden Gegenstände als solche anerkennt d. i. fühlt (59).

Dass Moritz die leider unvollendet gebliebene Abhandlung gekannt hat, ist wohl nicht unwahrscheinlich, da er sich gewiss für den Herausgeber des Magazins, schon wegen dessen englischer Briefe, interessirte. Sicher ist jedenfalls der Zusammenhang von Moritzens bezüglichen Ansichten mit Mendelssohn und Lessing, auf den AUERBACH[1]) aufmerksam macht. So heisst es in des Ersteren

[1]) In der Vorrede zum Neudruck der Abhandlung ‚Von der bildenden Nachahmung des Schönen'. Heilbronn, 1888.

Briefen über die Empfindung: ‚Dieses unermessliche All ist für uns kein sichtbar schöner Gegenstand. Nichts verdient diesen Namen, das nicht auf einmal in unsere Sinne fällt.' Und Lessing nennt die unendliche Mannigfaltigkeit der Natur nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist, aber doch bleibe das Universum das einzige in sich vollendete Ganze. Für G. F. Meier und seine Nachfolger war gerade die Vollkommenheit der Natur ein Grund für die Annahme der Aristotelischen *μιμησις* gewesen, der freien Weitherzigkeit unseres Denkers lagen derartige abstracte Anknüpfungen fern. Unleugbar jedoch, wie gezeigt werden soll, besteht ein innerer Widerspruch zwischen seiner Lehre, welche die Natur zur dienenden Magd der Kunst herabwürdigt, und seinem hellen Blick für das Schöne dieser Gotteswelt.

c. Das Kunstwerk eine Einheit in der harmonischen Vielheit.

Eine Erklärung, die zuerst Augustinus (z. B. *de vera relig. cap.* 32) deutlich ausgesprochen und mit Gründen unterstützt hat, zu deren Verbreitung später P. André sehr viel beitrug, setzt das Wesen der Schönheit in eine das Mannigfaltige verbindende Einheit. Leibnitz sagt dasselbe mit anderen Worten, indem er sich den vorhin besprochenen Definitionen nähert: Das Schöne ist das Gefühl der Weltharmonie, in die wir uns selber eingestimmt empfinden.[1]) Im Anschluss hieran entsteht Baumgarten's Vollkommenheitsformel, deren objective, im Sinne Wolff's gehaltene, Fassung folgendermaassen lautet: Die Schönheit ist die Vollkommenheit, insofern sie undeutlich erkannt wird; oder, wenn man die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in eine Sache zu einem Zwecke undeutlich erkennt, so stellt man sich dieselbe als schön vor und man nennt sie schön.[2]) Bemerkenswerth ist Mendelssohn's Stellung[3]), der auch in der Aesthetik nicht bedingungslos Baumgarten folgt, sondern von der populären zur speculativen Aesthetik hinüberleitet, was Lotze gegen Zimmermann und Danzel mit Unrecht bestreitet.

Leibnitzens Gedanke ‚Viel aus Einem und in Einem' sowie seine psychologische Uebertragung auf die Verbindung der Einzelwesen mit dem Weltall, gaben für die zeitgenössischen Kunsttheorien

---

[1]) Vgl. Carrières Besprechung von Zimmermanns Geschichte der Aesthetik. Fichtes Zeitschr. Bd. XXXV, S. 128 f., 1859.

[2]) G. F. Meier in dem ‚Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften' S. 9. Halle, 1758.

[3]) Vgl. Ges. Schr. IV, 1, S. 314, 316, 317.

festen Halt und Grenze ab. Crousaz' Forderungen: *ordre, proportion* und *harmonie* gehen darauf zurück. Kinderling (a. a. O. 187) meint ergänzend, das Ganze müsse so genau unter sich verknüpft sein, dass kein Theil könne geändert oder weggenommen oder an eine andere Stelle gesetzt werden. Dasselbe führt Riedel (a. a. O. S. 20 ff.) verwässernd in fünf Unterregeln aus und Lindner (a. a. O. S. 140) bringt es sogar auf vierzehn. In knapperer Form giebt Szerdahel[1]) die Haupterklärung; in seiner Nachfolge befinden sich die meisten in früheren Abschnitten genannten Autoren der Epoche. Bemerkenswerther ist die Auffassung des Anonymus von 1782. Er sagt (a. a. O. S. 14): ‚Entsteht aber die Schönheit eines Gegenstandes aus der Uebereinstimmung seiner Theile, insofern sie empfunden werden kann, so muss das Eine, wozu sie harmoniren d. h. die Bestimmung des Gegenstandes auch empfunden werden können. — — Hieraus folgt, dass die Schönheit eines Gegenstandes nur in unserer Vorstellung ist und dass das äussere Verhältniss der Theile nur Zeichen ist, aus welchem wir auf gewisse Eigenschaften des Gegenstandes schliessen. Diese Eigenschaften müssen Begriffe von Vollkommenheit in der Seele erwecken, wenn sie gefallen sollen, denn bei Betrachtung derselben dächt sie sich vollkommen zu sein.'

Alles das klingt oft bei Moritz an. Desgleichen eine Variation desselben Themas, an die Hogarth streift mit seiner Begriffsbestimmung: ‚Die Einfachheit giebt der Mannigfaltigkeit Schönheit, indem sie dieselbe begreiflicher macht' und die Hemsterhuis[2]) zuerst psychologisch begründend ausgesprochen hat mit den Worten: *‚L'âme juge le plus beau ce dont elle se peut faire une idée dans le plus petit espace de temps'*. Goethe drückt das in seiner Weise so aus: Das Schöne sei, wenn wir das gesetzmässig Lebendige in einer grossen Thätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir zur Reproduktion gereizt uns gleichfalls lebendig und in höchste Thätigkeit gesetzt fühlen (Werke, 1829, XXX, 239). Zwölf Jahre vor Hemsterhuis (1757) hatte Burke das Schöne in einer sich mit Leichtigkeit vollziehenden Vergesellschaftung der Ideen gesehen, und

[1]) *Aesthetica seu doctrina boni gustus*, S. 13. Vienna, 1779.

[2]) In der *Lettre sur la sculpture*, Amsterdam 1769. Deutsch in: Vermischte philosophische Schriften, S. 20, Leipzig, 1782. — Crousaz bestimmt das im Text erwähnte Verhältniss näher als *‚unité assaisonnée de variété, de régularité et d'ordre dans chaque partie'*, und Diderot spricht an einer Stelle vom Schönen als von Allem, ‚was den Begriff von Verhältniss oder Beziehung in uns weckt, am Ende, was zweckmässig und natürlich ist'.

wörtlich so bei Feder, Gäng, Schott u. A. — Dieser ganze Gedankencomplex schliesst sich mit dem an erster Stelle geschilderten zusammen bei Snlzer. Die Forderung der Einheit, heisst es in der ‚Allgemeinen Theorie der schönen Künste' (S. 43 ff., Leipzig, 1771), habe ihren guten Grund. Einheit sei dasjenige, wodurch wir nns viele Dinge als Theile eines Dinges vorstellen. Das Kunstwerk aber müsse ein bestimmtes Wesen haben, wodurch es zu Einem Dinge wird: im Grunde sei dies der Idealbegriff von dem Gegenstande, nach welchem der Künstler sein Werk ausarbeite. Hiernach nun wäre ein tiefer Einblick in das Wesen der Dinge ein Bestandtheil des künstlerischen Schaffens (STEIN 307) und das Resultat der ganzen Bewegung etwa folgendes. Die Natnrnachahmnng wird verworfen, die Kunst über die Natur gestellt, das Schöne als eine specifische Erscheinung verstanden und sein Ausserordentliches von einem Ausserordentlichen der Künstlerseele abzuleiten gesucht. Mit dem letzten Pnnkt beschäftigt sich ein zweites aesthetisches Princip.

Die hierher gehörigen Normen betreffen die Natnr des Genius. Anch über sein Wesen lassen sich gewisse Regeln aufstellen, wenngleich nicht in dem üblichen Sinne (REYNOLDS I, 152, 155). Denn der Künstler schafft unbewnsst, ohne viel Vernnnftgründe, voll frischen Wagemnthes; *if we were obliged, to enter into a theoretical deliberation on every occasion before we act, life would be at a stand, and Art would be impracticable* (II, 115). Er schafft in dem geschilderten Halbbewusstsein einer Auflösung in die Unendlichkeit nnd dieses Gefühl überträgt sich auf den Schauenden oder Hörenden, der das Geleise des Alltags verlässt, nm sich an dem zu erquicken, was die Einbildungskraft erhebt und dem Geniessenden ‚Grösse des Sinnes' giebt (ADDISON). Mit feinem Spürsinn findet David Young das Wesensmerkmal heraus, wenn er des Genies Produktivität mit der schöpferischen Urkraft vergleicht, sie göttlich nennt nnd mit den Worten schliesst: es ist Gott in nns.[1]) Anch Winckelmann's Lehre ist dnrchglüht von einer Ahnung der Wahrheit, dass die Kunst weit über den Kreis des Einzelnen hinausgeht, denn sein Ideal der edlen Einfalt und stillen Grösse athmet Versöhnung, Erlösnng, Seeligkeit; aber bei ihm erscheint das Uebergewaltige des Schönen in gedämpfteren Farben als bei Moritz. Dnrch selbeigene Erfahrung

[1]) Gedanken über die Originalwerke. Deutsch, Leipzig, 1760.

ist ferner Shaftesbury zur Thatsache der ‚inneren Harmonie' durchgedrungen; der Allzusammenhang der Natur müsse auch in der zum Kosmos werdenden Menschenseele sich spiegeln. Mengs bezeichnet die Schönheit geradezu als die Seele der Natur. ‚Sie hat eine entzückende Kraft und da sie geistreich ist, so setzt sie die Seele des Menschen in Bewegung, vermehrt zugleich ihre Macht und vernrsacht, dass sie den engen Raum, worin sie eingeschlossen ist, vergisst.' Der Dichter gleicht, nach Baumgarten, dem Schöpfer, das Gedicht der Welt, und so solle deren Unendlichkeit sich auch in der Kunst aussprechen.

Zu der ganzen früher erwähnten Hinweisung Rousseaus und Humes auf den inneren Menschen gehören sachlich Klopstocks Gedanken von der Eigenart der künstlerischen Prodnktivität und die in ihnen enthaltenen Anschauungen der Schweizer.[1]) In der ‚confusen Vorstellnng' Baumgartens ist das Gefühlsartige angedeutet: *imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis*, und: *affectus movere poeticum est*, heisst es ein andermal. ‚In den Regeln der Schönheit', bemerkt Moses Mendelssohn, ‚die das Genie des Künstlers empfindet und der Knnstrichter in Vernunftschlüsse auflöst, liegen die tiefsten Geheimnisse unserer Seele verborgen. Jede Regel der Schönheit ist zngleich eine Entdeckung in der Seelenlehre.' Dann mit einseitiger Entscheidung des schwierigen Problems: ‚wir nehmen in den Nachahmungen der Kunst die Vollkommenheit des Künstlers wahr.' Gegen die nähere Ansführung dieser Sätze bei ‚Herrn Moses' wendet sich Tittel.[2]) Nach ihm umfasst das Erkenntnissvermögen alle nur gedenkbaren Modificationen der denkenden Seelenkraft, von der ersten dunklen Perzeption, dem schwachen, rohen Eindruck, bis zu der lichtvollsten Darstellung und der letzten Entscheidnng über den Gehalt und Werth der Dinge. Und auf gleiche Weise liegen nun auch alle nur mögliohen Aeusserungen unserer strebenden Seelennatur, von der untersten

[1]) Vergl. Cramer's Klopstock, Er und über ihn, 1786, I, 99—132, und Danzel, Gottsched und seine Zeit, S. 359. Leipzig, 1848. — Die Schweizer sind bei dieser kurzen Uebersicht absichtlich ziemlich unberücksichtigt gelassen worden, einmal weil sie unmittelbar wonig auf Moritz gewirkt zu haben scheinen, alsdann, weil ihre Lehren neuerdings in ausreichender, klarer Weise dargestellt worden sind von Breitmaier, Geschichte der poetischen Theorio und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. I. Frauenfeld, 1888.

[2]) Zu einigen neuen Theorien berühmter Philosophen, S. 62. In den ‚Abhandlungen bei der Jubelfeier der Karlsruher Fürstenschule', Durlach, 1787.

Regung, dem halbgebildeten, noch unbestimmten Wunsch bis zum Drang der mächtigsten Leidenschaft schon miteinander in dem völligen Umfang des Begehrungsvermögens. Da spricht sich ganz die später zu erörternde Moritz'sche Tendenz aus nach Vereinfachung und Zurückführung der psychischen Thätigkeiten auf einen allumfassenden Untergrund.

Noch dentlicher tritt das in einer anonymen Schrift von 1777 hervor.[1]) Daraus, sagt der Verfasser, dass wir verschiedene psychische Erscheinnngen als ‚Kräfte' bezeichnen, folgt nicht das thatsächliche Vorhandensein der letzteren. Vielmehr kann dieselbe rastlos schaffende Kraft mehrere Wirkungen aufwerfen, die wir dann Phantasie oder Urtheil nennen, gleichwie das Feuer bald die Kraft auszudehnen, bald zn verzehren genannt wird. An Herders Polemik gegen den Wortkram in der Psychologie sei noch einmal erinnert: überall wirke die ganze ungetheilte Seele; der innere Mensch mit allen seinen dunklen Kräften, Reizen und Trieben ist nnr Einer. Auf diese allgegenwärtigen unentwickelten Anlässe hatte schon Leibnitz aufmerksam gemacht, ohne dass Thieme, Jenisch und Andere seine beziehnngsreiche Lehre zn vertiefen vermocht hätten. Wolffs Eintheilung in höhere nnd niedere Seelenvermögen, worüber er in der ausführlichen Nachricht von seinen eigenen deutschen Schriften (S. 253) des Näheren handelt, lässt doch als gemeinsames Band die ‚Thätigkeit' bestehen. Bilfinger[2]) identifizirt diese Thätigkeit mit der Phantasie und lässt ans ihr sogar das Gedächtniss entstehen. Crnsius[3]) dagegen leitet aus den Hanptkräften des Verstandes Einbildungskraft nnd Erinnerung ab. Tetens[4]) spricht oft von der thätigen Kraft, und Reid[5]) widmet ihr ausführliche Excurse. Bei Perranlt besteht das Genie in der Steigerung aller Seelenkräfte, nach Dubos ist seine Aufgabe: *soyez toujours pathétique*, eine Regel, der wohl eine ähnliche Empfindung zu Grunde liegt. Harris endlich erklärt mit Nachdruck die Energie für das eigentlich Schaffende in dem ächten Künstler. Alles das sind Ansätze, welche

[1]) Psychologische Versuche. Ein Beitrag zur esoterischen Logik. o. V. Frankfurt 1777. *Passim.*

[2]) *Dilucidationes philosophicae de deo, anima* etc., S. 235 ff., Tübingen, 1725.

[3]) Weg zur Gewissheit und Zuverlässigkeit der menschlichen Erkenntniss, Leipzig, 1762.

[4]) Z. B. in den philosophischen Versuchen über die monschliche Natur, Bd. I, S. 175. Leipzig, 1777.

[5]) *Inquiry into the human mind.* Deutsch 1782. *On the intellectual powers of mind.* Deutscher Auszug in Feders und Meiners philos. Bibl. I, 43; II, 83.

Moritz bloss in einer bestimmten Richtung fortzubilden brauchte, um zu seiner Lehre zu gelangen.

Ein drittes aestbetisches Prinzip befasst sich mit dem Geschmack, seinem Wesen, seiner Allgemeingültigkeit nnd seiner Verschiedenheit vom Genie. Da die Erörterungen über diese Fragen in unserer Epoche meist sehr direct anf die klassische Knnstlehre der Franzosen zurückgehen und das Problem, soweit ich sehen kann, bisher noch nicht quellenmässig dargestellt worden ist, so mag es wohl gestattet sein, die wichtigsten Grundsätze der Vorepoche in ganz knapper Form aneinander zn reihen, wenngleich damit die Grenzen unserer einleitenden Erörterung in etwas überschritten werden.

Im Jahre 1727 erschienen zwei Bücher in Leipzig, Bodmers Schrift von dem Einflusse und dem Gebrauch der Einbildungskraft zur Ausbesserung des Geschmackes, und Johann Ulrich Königs Abhandlung von der Dicht- und Redekunst, als Anhang zu der posthumen Ausgabe der freiberrlich Canitzschen Gedichte. In beiden Aufsätzen ist das Wort Geschmack zum ersten Mal mit Bedacht zur Bezeichnung eines aesthetischen Pbänomens gebraucht und König (241) beklagt sich ausdrücklich darüber, wie vielen ‚das deutsche Wort Geschmack in figürlicher Bedeutung noch nicht recht anstehen will', denn selbst Thomasius, in dem deutsch geschriebenen Programm von 1687[1]) hatte sich noch nicht getraut, die Vokabel *goût* durch eine Bezeichnung seiner Muttersprache wiederzngeben. König weist darauf hin, dass wohl zuerst die Spanier sich der Metapher[2]) bedient haben und giebt dann an verschiedenen Stellen seiner Auseinandersetznng, oft in recht wirrer Form, die Mehrzahl der nun folgenden Daten. — Dubos versteht nnter Geschmack denjenigen Sinn, welcher den Werth eines jeglichen Dinges beurtheilt, sei es durch Auge oder Ohr (*Réflexions sur la poésie et la peinture,* II, 307); ähnlich Trevisano in der genannten *Introduzzione* (S. 67), wogegen sich ein ungenannter Kritiker wendet in der *Bibliothèque française* von 1776 (S. 225). Die Dacier und Scudery sagen übereinstimmend: ‚Der Geschmack ist ein Zusammenklang des Verstandes und der Vernunft'; — ‚ein Einklang in die Vollkommenheit

[1]) Ges. Schr. S. 46. 1721.

[2]) Vergl. Trevisano, *Introduzzione all' opera delle riflessione sopra il buon gusto nelle scienze e arte,* I, 67. 1717.

der Natur' fügen Bouhours (*La manière de bien penser sur les ouvrages d'esprits* S. 376) und Frain Tremblay (*Discours sur l'origine de la poésie* etc., S. 128) hinzu. Russy Rabutin (*Lettres* S. 123) urtheilt in gleicher Weise, während die *Seconde lettre à Mdme. Dacier* (S. 32) manche feine Gegenbemerkung enthält. Richtig wendet anch König (S. 256) ein: ‚Unsere Seele empfindet eine Zu- oder Abneigung, ohne die dentlichen Begriffe des Verstandes vorher zu Rathe zn ziehen. — — Der Geschmack empfindet allsofort das Vollkommene in einem Verse oder in einer Rede.' Er ist allen Menschen gemein, muss aber durch Kunst verbessert werden (263). Dass der Geschmack angeboren sei, betonen ferner: Dnbos (*Réflexions* II, 308), du Segrais (Uebersetzung des Virgil S. 2), St. Euvremond (Ges. Schr. V, 233), Bouhours (*Manière* etc. S. 377). Erziehung muss hinzukommen: Dubos (*Réflexions* II, 332), Batteux (in Schlegels Uebers. von 1759 I, 53), Boileau (*Lettre à M. Perrault* S. 43), de la Bruyère (II, 152), Leibnitz (*Recueil* etc. II, 285), Crousaz (*Traité du Beau* I, 171). Die Kontroverse hierüber zwischen Dubos nnd Bell ist ausführlich mitgetheilt in den ‚Gelehrten Zeitnngen' von 1776 (No. CII, S. 1043) und 1727 (No. XCIV, S. 932); die beiden Gegner Rollin (*De la manière d'enseigner . . . les belles lettres . . .* 1726, S. 79) und Gibert (*Observations* etc. 1727, S. 26) stimmen gerade in diesem Punkt überein.

Ich zerlege nnnmehr nnsere aesthetische Formel in ihre, schon oben angedeuteten, drei Hauptbestandtheile.

a. Geschmack und Genie.

Beide werden in unserer Zeit als *facultates animae* aufgefasst und zwar entweder, in Anlehnung an Baumgarten, als verschiedene Partien in der Psyche selbst oder, mehr nach Wolffs Sinn, als Modificationen und Stufen derselben thätigen Seelenkraft.[1]) Unter Geschmack versteht man entweder die Fähigkeit, von den Schönheiten der Natur und der Kunst angenehm gerührt zn werden, oder das Unterscheidnngsvermögen zwischen Schön und Hässlich;[2]) bei

[1]) Vergl. Joh. Schmidt, Leibnitz und Baumgarten. ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Aesthetik. S. 45. Halle 1875.

[2]) Als Beispiele seien zwei Autoren genannt, die möglicherweise Moritz bekannt waren. Für die erste Definition Hugo Blair (Vorlesungen über Rhetorik. 1, 24), für die zweite Marcus Herz (Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit, S. 3 der zweiten Auflage von 1790).

Moritz vermischen sich heide Auffassungen. Wie man ihn aber auch anffasst: jedenfalls mnss darüber noch eine Entscheidung getroffen werden, in welchem Verhältniss er zum Genie steht. So bemerkt etwa Gerard im dritten Theil seines ‚Versuches über den Geschmack', dass beide unmöglich getrennt werden könnten, und Herder meint, Geschmack sei nur Ordnung im Gebrauch der Geniekräfte, also ohne Genie ein Unding,[1]) Reynolds (I, 197) erklärt, Genie und Geschmack seien nnr dadurch getrennt, dass jenes eine gewisse Kraft der Ausführnng, *a habit or power of execution* mehr habe, denn was der Künstler als ein Ganzes darstellt, das nimmt der Geniessende als solches in sich auf (II, 43; vgl. 61 und die Ausführung an Rubens 416 ff.). Dagegen betont Webb in seinen von Eschenbnrg übersetzten Abhandlungen (Leipzig, 1771) in Uebereinstimmung mit vielen Anderen, wie himmelweit verschieden der schöpferische Genins vom blossen guten Geschmack gedacht werden müsse. Anch Tetens hat nehen seiner hekannteren Eintheilnng der Seele in die drei Grundvermögen eine andere, welche scharf zwischen Receptivität und thätiger Kraft sondert und der ersteren das Gefühl, der letzteren Vorstellung nnd Denken zuspricht.[2])

Zwei besonders wichtige Aussprüche seien zum Schluss citirt. Der eine findet sich bei Tittel (S. 61). ‚Alles was die Seele auf irgend eine Weise beschäftigen konnte, hob sich sogleich durch eine zweifache, sehr ansgezeichnete Seite hervor: Darstellung nnd Genuss. Für diese in den Gegenständen sich findende zweifache Beschaffenheit, Darstellbarkeit nnd Geniessbarkeit, liegt in der Seele anch ein gedoppeltes Grundvermögen, Wahrnehmen und Einigung. — — — Dort hält die Seele den Gegenstand ausser sich, hier streht sie, ihn in sich selbst zu versetzen. Mehr leidend bei dem einen, mehr thätig bei dem anderen." Nach Kinderling ist der ‚blosse Trieh zu einer Sache ein trügliches Kennzeichen des Genies', und er begründet das in den kritischen Briefen (S. 169 vgl. S. 175) durch Hinweis auf zwei seiner Frennde. ‚Beide', sagt er, ‚verriethen eine recht grosse Lnst an der Poesie, man hätte davon sollen auf ihr Genie schliessen, und doch brachte Herr R. nichts als Alltagsgedanken an den Tag nnd er musste dem Ruhm eines Dichters

[1]) Ursachen des gesunkenen Geschmackes bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet, S. 66, Berlin, 1775. Diese Schrift hat Moritz wohl sicher gekannt, vgl. auch Ital. Reise III, 105.

[2]) Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwickelung, I, 166.

entsagen; Herr P. folgte seinem Naturell, da er wenig und fast gar keine Regeln wusste; jetzt aber weiss er auch Kritik und verdient den Namen eines Dichters.' Und wenige Seiten später (S. 172): ‚Weil der Trieb zu einer Sache nicht das einzige sichere Kennzeichen des Genies ist, weil es Leute giebt, die wirklich Genie zu einer Sache haben und doch manchmal recht schwer daran zu bringen sind: so muss es in einer natürlichen grösseren Geschicklichkeit zu einer Sache bestehen, welche uns diese vorzüglich leicht macht und sich gemeiniglich durch einen heftigen Trieb äussert.'[1])

b. Der Geschmack empfindet nur.

Den schneidensten Gegensatz bildet Bodmer's Begriffsbestimmung in dem Briefwechsel mit Conti: Der Geschmack ist eine scharfsinnige und geübte Fähigkeit des Verstandes, das Wahre vom Falschen, das Vollkommene vom Fehlerhaften zu unterscheiden. Die weitere Entwickelung der kontrastirenden Auffassungen ist bekannt; allmählich drang die Einsicht durch, dass der Genuss des Schönen durch rationalistisches Grübeln schlechterdings nicht ersetzt werden könne. ‚Alles Schöne ist sinnlich, für Phantasie nnd Herz' versichert selbst der pedantische Lindner, und Herrmann[2]) erwidert auf Hemsterhuis' Definition — Schön ist das, was mir einen Begriff beibringt —: die Begriffe, als Sache des Verstandes, gehörten ganz in dessen Territorium, das aber von dem des Geschmackes sehr unterschieden sei. Reynold's (II, 113) zufolge wenden sich alle Künste ausschliesslich an zwei Fähigkeiten, die Imagination und die Sensibilität. Alle Theorien daher, welche die Kunst auf sogenannte rationale Grundsätze basiren, mit denen wir doch schliesslich dem freien Schaffen Zwang anthnn, müssen falsch und irreführend sein. *For though it may appear bold to say it, the imagination is here the residence of truth.* Für die oft erörterte Ansicht der Schweizer nur Ein Beispiel. ‚Die Poesie', sagt Breitinger im ersten Abschnitt seiner ‚Dichtkunst', ‚beabsichtige und mache immer eine gewisse Wirkung anf das Gemüth.'

---

[1]) Dass Gruber, Charakteristik Herders, S. 484 ff., 1805, an derselben Werther-Stelle, wie Moritz (s. sp.) den Unterschied des ‚blossen Dichtergefühls' vom ‚Darstellungstrieb' erläutert, ist wohl kaum zufällig.

[2]) C. G. Herrmann, Kant und Hemsterhuis in Rücksicht ihrer Definitionen der Schönheit, nebst einigen Einwürfen gegen letzteren, S. 51, Erfurt, 1791.

c. Die Allgemeingültigkeit des Geschmacksurtheils.

Das Problem wurde bekanntlich erst von Kant tief erfasst. Bis dahin sprach man sich meist gegen die Allgemeingültigkeit aus. Büsching z. B. (15) unterscheidet, wie viele zeitgenössische Theoretiker, allgemeine und besondere Schönheiten; jene empfinden alle Menschen von feinem Gefühl, diese sind nur Kunstverständigen fühlbar; es giebt keinen allgemeinen Geschmack, sondern nur einen herrschenden (18). Meiners sucht psychologisch zu beweisen, warum der Geschmack natürlicherweise verschieden sein müsse,[1]) und so zielen fast alle Versuche der damaligen Aesthetik nach demselben Ende, an das auch Moritz gelangte.

Schliesslich noch Einiges über den Zweck des Kunstwerks. Die Auffassungen dieses Problems in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind so oft behandelt worden, dass wir uns hier füglich auf geringe Ergänzungen beschränken können. Zunächst muss Sulzers fundamentaler Satz aus der Abhandlung von der Energie in den Werken der schönen Künste erwähnt werden. ‚Erwählet einen nützlichen Gegenstand und stellet denselben so kräftig und nachdenklich vor, als es möglich ist, damit er auf den Verstand und das Herz der Menschen dauerhaft wirke. Ein Künstler, welcher bei seiner Arbeit weiter keine Absicht hat, als die Einbildungskraft zu belustigen, ist kein Nachahmer der Natur, sondern ein Affe, welcher bei dem Schein, als wenn er den Menschen nachahmte, weiter nichts thut, als dass er wie ein Thier spielet, welches keiner vorher überlegten Endzwecke und Absichten fähig ist. Es ist das eigentliche Geschäft der schönen Künste, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute und eine starke Abneigung gegen das Hässliche und Böse zu erwecken.‘ Sulzer stellt nämlich eine dreifache Kraft der schönen Künste auf. Die unterste und geringste ist, dass sie rühren, ergötzen und vergnügen; die zweite und grössere Kraft, dass sie den Geist vollkommener machen und die dritte, dass sie Verlangen und Abscheu hervorbringen. Dieser Eklektizismus hat bestimmend gewirkt. Neben solchen allgemeinen Regeln aber findet sich manche treffende Sonderbemerkung. Der Dichter gebe, nach Sulzer, die Leidenschaften wie jener Vater die Bündel Pfeile seinen Söhnen gab. Dann wird das Gemüth mit starken

[1]) Kurzer Abriss der Psychologie, S. 16, Göttingen, 1773.

Schlägen angegriffen und wir selbst werden durch solche Eindrücke stark.

Nun ein paar Beispiele für die verschiedenen Hypothesen. Nach Kinderling (a. a. O. 251) ist ein Hauptzweck der Poesie der Nutzen; denn Eindrücke von Ordnung, Harmonie, Ebenmaass und Verhältniss seien von ungemeinem Nutzen. An anderer Stelle (245) dagegen erklärt er das Vergnügen so wesentlich mit der Schönheit verknüpft, dass ‚beides gleichgeltende Wörter zu sein scheinen', ein Gedanke, den Akenside in seinem Gedicht ‚Vergnügungen der Einbildungskraft'[1]) des Näheren ausführt. Marcus Herz (a. a. O. 27) verwahrt sich dagegen, als ob mit dem Kunstwerk ein besonderer Zweck erreicht werden solle, in welchem Falle es bloss gut wäre, sondern nimmt vielmehr als das Ziel der Künste etwas ‚Allgemeingültiges' an, nämlich die Beförderung der Glückseligkeit. Einige unter den wissenschaftlichen Epigonen, wie ZELLER die Popularphilosophen nennt, bezeichnen die Kunst geradezu als eine verdeckte Weltweisheit; andere, entweder im Anschluss an Schweizer oder an Engländer, welche auf verschiedenem Wege zu derselben Ansicht gelangt waren, meinen, dass die Künste wesentlich auf Förderung der Moralität angelegt seien. Doch schon kündigen geschäftige Vorboten eine neue Auffassung an, die Moritz so überzeugend zu lehren versteht. Einige sehen in der Schönheit das, was ohne interressirte Absicht gefallen und auch dann gefallen kann, wenn wir es nicht besitzen (vgl. Riedel S. 17). Und Moses Mendelssohn hat sich in dem bedeutsamen Aufsatz über die Idealschönheit (Ges. Schr. IV, 1, S. 579 ff.) einer moralisirenden Aesthetik gegenüber zu dem Satz erhoben, dass der höchste Endzweck der Kunst die Schönheit selbst ist. Aber erst aus Moritzens Munde ertönt die reine Wahrheit, das Wort voll köstlicher Schlichtheit: die Kunst ist um ihrer selbst willen da.

---

[1]) Deutsch in der Britischen Bibliothek I, 386 ff. und, besser übersetzt, in der Bibliothek der schönen Wissenschaften II, 95 ff.

Gleichviel, wie sehr Moritz durch das ihm vorliegende Material an aesthetischen Untersuchungen beeinflusst worden ist: jedenfalls bildet es ein nothwendiges Element für das Verständniss von unseres Denkers eigenen Lehren. Ein zweites Element ruht nun in dem innersten persönlichen Leben dieses Mannes. Und zwar unterscheiden wir deutlich, was er gemein hat mit dem ganzen geistigen Leben jener Tage und was aus besonderen Anlagen in ihm sich entwickelte. Da uns noch immer eine ausreichende Biographie[1]) Moritzens fehlt, so werden wir bei dem letzten Punkt mit grösserer Ausführlichkeit verweilen müssen.

In der Epoche der Aufklärung und des Sturm und Dranges lebte Karl Philipp Moritz. Die Mächte seiner Zeit bestimmten auch ihn. Eben nicht so, als ob er einer künstlich ausgesonderten Einzelströmung angepasst werden dürfte, sondern als einen Theilnehmer an allen den Richtungen und Gegenrichtungen, die sich damals so seltsam durcheinander schoben.

Bald Mystiker, bald Rationalist, bald Wertherianer, bald Romantiker — als alles das kann der unstäte Mann uns erscheinen. In zwiefachem Sinne vermittelt er. Er führt von der Sturm- und Drangperiode hinüber zu den Anfängern der Romantik und er verbindet der Aufklärung wesentlichen Inhalt mit den Formen des reifenden Klassizismus. Meist schwankt er selbst, welcher der grossen Weltauffassungen wohl der Herrschersitz im Reiche der Geister znzusprechen sei, und dann wieder tritt er mit vollster Entschiedenheit für die eine wie die andere ein.

Der dunkle, wirrungsvolle Bildungsdrang des Jünglings und sein Wanderleben gehören der Epoche des *furor Wertherinus*[2]) an, obschon das wichtigste Selbstzeugniss Moritzens, der Anton Reiser, erst 1785 erschien. Die wilde Gährung aller Geister hatte auch ihn ergriffen, aber nicht zu jener starken Leidenschaft emporgehoben, welche die That gebiert, sondern in einer peinigenden Unentschlossenheit gelassen, die überall znm Durchbruch gelangte.[3]) In dem Un-

---

[1]) Gotthilf Weisstein, dem ich ebenso wie Siegmund Auerbach für gelegentliche Hinweise zu Dank verpflichtet bin, bereitet eine solche vor.

[2]) In weiterem Sinne als Lichtenberg (II, 104) den Ausdruck fasst; vgl. Erich Schmidt, Rousseau, Richardson und Goethe S. 290. Jena, 1875.

[3]) Varnhagen von Ense stellt ihn deshalb dem sesshaften Kant gegenüber. Verm. Schr. S. 20. Leipzig, 1843.

stäten und Schwebenden seines Charakters klingt schon etwas Romantisches an; derselbe unruhvolle Ton des ‚Reiser' herrscht in den Briefen von Gentz und in den Aufzeichnungen der Rahel Varnhagen. Warum nicht jeden Athemzug mit ängstlicher Sorgsamkeit belauschen? Giebt es denn etwas Höheres als die sonveräne Persönlichkeit? Nicht in dem schönen Sinne Wilhelm Humboldt's: — dass der Mensch mehr auf das Thun als auf die That zu sehen hätte, sich selber frei ausleben und dadurch sein Dasein zum Kunstwerk läutern sollte —, sondern in dem Verstande einer krankhaften Ueberschätzung des eigenen Empfindungslebens. Mit der gleichen nervösen Eindringlichkeit gab sich Moritz aber auch der so heiss geliebten Natur hin, seiner Trösterin in vielen schweren Stunden. Ihm war der ahnungsvolle Zauber der Waldeinsamkeit aufgegangen lange, bevor die Romantik ein verfeinertes Naturgefühl der gesammten Nation erschloss, ihm war auch das schlimmste Wetter vertraut, während die Anderen trotz lockenden Sonnenscheins noch nicht lassen konnten von der philisterhaften Gewohnheit des Stubenhockens. ‚Mit einer mächtigen Einbildungskraft drang er in die erscheinende Natur, er erfasste ihren Nerv, er beranschte sich an den Tönen des Sturms und des Donners, das ewige Weh der Menschenbrust, das dem Romantiker durch die Harmonien der Sphären wiederklingt, der Schmerz der unerlösten Natur klang auch an sein Herz, er wühlte das alte Chaos auf, um die Schöpfung zu besingen, aber dieser lang genährte Gedanke musste vor dem der Schönheit weichen, nach deren Theorien er sneben ging.'[1])

Gerade in solchen unvermittelten Gegensätzen liegt eine Eigenthümlichkeit des Moritz'schen Geistes. Mitten aus dem stürmenden Lauf der Originalgenies hinaus verfällt er in die bedächtige Gangart der Berliner Aufklärer: seine reizbare Seele stand allen Einflüssen der leichtbewegten Zeit zu offen, als dass sie von dem Geiste der Popularphilosophie hätte völlig unberührt bleiben können. Freilich der Verehrer Shakespeares, der Bewunderer Goethes gehörte nicht unter die Nicolai, Büsching, Biester, Gedicke, aber er konnte mit ihnen von seinem Horaz sprechen und die Regeln der Prosodie erörtern. Er gab sich bis in seine letzten Jahre dem Mysticismus hin, theils den Lehren der Baronin de la Mothe Guion, theils

[1]) Alexis, Anton Reiser S. 18. Prutz, Litterarhistorisches Taschenbuch, V. 1—71. 1847.

dem Studium der abnormen Seelenerscheinungen,[1]) arbeitete also der Opposition gegen das Aufklärieht in die Hände, nnd konnte doch der scharfen Kritik nnd der philantropischen Tendenz nicht entsagen, die man an der Spree vertrat.[2]) Der Rezensent der Vossischen Zeitung ist nicht derselbe, wie der Italienreisende, der gegen jeden Regelzwang so beredt eifert. Wenn Reiser sich stundenlang mit einem Schneidergesellen über die Möglichkeit der Entstehung einer Welt aus Nichts unterhält, bemerkt er, dass dergleichen Materien eigentlich für jeden Kopf und sogar Kindern verständlich wären, sobald sie nur nicht in die Schulterminologie eingehüllt würden. (Anton Reiser, II, 146). Und in der ‚Reise eines Deutschen in Italien' heisst es einmal (III, 41): ‚Aus diesen Götteridealen der Griechen, wenn man sie als Symbole der Macht, der Stärke, der Weisheit nnd der Schönheit betrachtet, lenchtet noch jetzt der helle Geist hervor, welcher die erhabensten Ideen des Verstandes in Gestalt und Umrisse übertrug, und die meisten Begriffe, welche eine aufgeklärte Philosophie lehren konnte, durch die Kunst anschaulich wieder darstellte. Nicht das Unmenschliche und Ungehenre, sondern gerade das Menschliche in seiner höchsten Erhabenheit und Würde war bei den Alten das höchste Ziel der Kunst; dadurch erhielt Alles auf den Geist des Menschen eine unmittelbar zurückwirkende Kraft nnd die Griechen arbeiteten sich dadurch zu einem Grade von Knltur empor, welchen nach ihnen noch kein Volk erreicht hat.' Das klingt halb, als hätte es Reimarus, halb als hätte es Winckelmann geschrieben. Moritz wollte wohl, auf dem festen Boden des aufgeklärten Humanismus stehend, durch Verschmelzung aller anderen Richtnngen zu einem noch ungeborenen Ideale gelangen; aber, wie ALEXIS fein bemerkt, im Suchen vergass er, was er suchte.

Dass jedoch trotz aller dieser Anzeichen dafür, dass auch unser Denker im Zuge seiner Zeit sich bewegte, er einer der snbjektivsten Menschen ist nnd bleibt, wer wollte das lengnen! Unzweifelhaft ist

---

[1]) Noch im IX. Bde. des ‚Magazins für Erfahrungsseelenkunde' (S. 104) von 1792 findet sich eine ‚Mystische Vorstellung vom Fegefener' aus den Schriften der M. G. (Madame Guion), und welche Fundgrube das ‚Magazin' für Freunde abnormer Seelenerscheinungen überhaupt bildet, ist bekannt.

[2]) Interessante diesbezügliche Quellenstellen in RESEWITZ, Allgem. deutsche Bibl., Bd. VIII, 1778; GARVE, Verm. Aufsätze, Bd. II, S. 225 ff.; NICOLAI, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, Bd. VI.

waltiger war der Eindruck, den Shakespeare auf ihn machte: mit verhaltenem Athem lanschte er der frohen Botschaft dieses Einzigen, trnnkenen Blickes erschaute er die nene Welt, die vor ihm sich aufthat. Was waren das für köstliche Nächte, wo Philipp Reiser den Wirth machte, um Mitternacht Kaffee kochte nnd Holz im Ofen nachlegte — dann sassen sie bei einer kleinen Lampe an einem kleinen Tischchen und Philipp Reiser hatte sich mit langem Halse herübergebeugt, so wie Anton weiter las nnd die schwellende Leidenschaft mit dem wachsenden Interesse der Handlnng stieg (Reiser, III, 48). Hatte Moritz sonst häufig das Gefühl der Kleinheit und Einzelheit nicht verwinden können (ebda III, 40), so hefteten die Monologe des Hamlet zuerst sein Augenmerk auf das Ganze des menschlichen Lebens (ebda 50).

In ruhigere Bahnen lenkte den Mann der Verkehr mit Moses Mendelssohn. Und doch blieb er, der er war: ein armer dentscher Gelehrter mit krankem, von nnsagbaren Entbehrungen erschöpftem Körper, mit einem ruhelosen, von dem Fluch verfehlter Jugend schwer belasteten Herzen und mit einer zerrissenen, sich selbst verzehrenden Phantasie. Welch' Wnnder, dass es ihn nach dem Quisisana wunder Seelen, nach dem Lande ewiger Jngend zog! Jener starke Hang znm tränmerischen Stilleben, welcher das ganze Geisteslehen der Deutschen wie der Italiener durchzieht, klang lebhaft in ihm an, obwohl ihm auch für den körnigen Realismns Englands das Verständniss nicht abging. Vor allen Dingen aber ward ihm nnn das heneidenswertheste Gut zn theil: ein traulicher Umgang mit Goethe, mit demselben Dichter des Werther, dessen Bedienter zu sein er einst als höchstes Glück ersehnt und dessen überragende Persönlichkeit ihm stets als Lebensideal gegolten hatte. Noch jedoch war Goethe nicht der Mann, von dem man später sagen konnte, es sei sein Verdienst, dass nirgendwo sonst das eigentliche Wesen der Poesie so tief verstanden werde wie in Deutschland, sondern er selhst snchte noch nach einer Klärung seiner Knnstanschaunngen. So ergab sich leicht ein lebendiger Berührnngspnnkt zwischen Beiden. Sie stimmten überein in ihren Urtheilen über zeitgenössische Dichter und ergänzten sich überhaupt in so ansserordentlich glücklicher Weise, wie das nur zwischen dem schaffenden Künstler nnd dem nachdenkenden Aesthetiker der Fall sein kann. Zwar ist Goethe's Behauptung in der ‚Italienischen Reise' übertrieben, dass nämlich Moritz das grösste Verdienst an der Metrik der ‚Iphigenie' haben solle, denn schon vorher hatte Herder wesentlich mitgearheitet, aher

die Aeusserung im Tagebuch an Frau von Stein bleibt doch zu Recht bestehen, wo es heisst: ‚Tischbein und Moritz sind mir von grosser Hülfe und wissen nicht, was sie mir sind, da auch hier der zum Schweigen Gewöhnte schweigt.‘

Unter den freundlichsten Auspicien lebte er also in Rom: kaum konnte sein Auge sich sättigen an der Fülle des Schauenswerthen. Mit horazischer Begeisterung schilderte er das liebliche Tivoli (I. R. II, 23); unter den alten Bäumen der *Via sacra,* den Livius in der Hand, suchte er sich die heidnische Roma wieder emporzuzaubern (I. R. I, 219).

Gekräftigter kehrte Moritz aus dem Süden heim; doch war er sonst ganz der Alte geblieben. Etwas Fanstisches lag in ihm. Die in das Unendliche strebende Seele, die Tendenz in ein Höheres aufzugehen — das ist ein Hauptzug seines Charakters. Freilich ist es unmöglich, den Lebenssinn dieses seltenen Menschen mit einem Schlagwort auszuschöpfen. Wie Alles, was von ihm ausging, den eigentlichen Werth erst durch seine Individualität erhielt und sein lebendiges Dasein die toten Schriften weit überflog, so schien diese Eigenart selbst in's Unendliche hinauszudenten. In wunderlicher Selbsttäuschung pries er die Einschränknng als das ‚glückselige Eiland inmitten des stürmischen Meeres‘, während er doch, der ‚Schrankenlose‘ mit eigener Hand die schönen Linien zerstörte, die sich bei grösserer Ruhe zu einem harmonischen Ganzen hätten gestalten können. Man hat die Offenheit an ihm gelobt, als durch welche er vor den Zeitgenossen hervorragte; indessen fehlte ihm völlig die grausame Strenge der Selbstbenrtheilung eines Friedrich des Grossen. Er drapirte sich gern vor dem Pnblikum: ‚es lag ihm mehr an dem Schein als an der Sache, obgleich die Sache ihm anch nicht unwichtig war‘ (Reiser II, 68). Und gerade wann er am meisten nach anssen zu spielen schien, dann war er am aufrichtigsten und nngekünstelsten: — so ‚lag immer etwas Gewitterhaftes in dem Manne‘, um mit Goethe's Worten zu reden.

VARNHAGEN (a. a. O. S. 22) vergleicht ihn darum mit dem jüngeren Rameau. ‚Die edle, sinnvolle Geistigkeit Moritzens ist derselbe wnnderliche Stoff, auf welchem bei Rameau jenes lebhafte wetterwendische Auffassen der gemeinsten Wirklichkeit entstand, deren schlechtes Aneignen mit seinem übersehenden Geiste und seiner gutmüthigen Herzensstimmung eine so merkwürdige Zusam-

menstellung macht.' HETTNER (a. a. O. S. 413) zieht eine Parallele zwischen Moritz nnd Stilling: ‚in Beiden derselbe Drang nach nngebnndener Entfaltung des Ich, in Beiden dieselbe eitele Selbstbespiegelung, in Beiden dieselbe phantastische Gefühlsschwelgerei, wenn auch nach verschiedenen Richtnngen und Zielen gewendet.' Und man könnte wohl auch Roussean neben Moritz stellen, da ihnen neben der anssergwöhnlichen Veranlagung die Anomalitäten des genialischen Menschen gemeinsam sind.

Denn dass es nnr gleich gesagt sei: Anton Reiser ist keine gesunde Natnr.[1]) Sein Seelenleben erscheint uns deshalb so geheimnissvoll fremdartig, weil wir unwillkürlich den Maassstab der Durchschnittsmenschen anlegen, anstatt es nach der Analogie hochbegabter, aber excentrischer Geister zu beurtheilen. Alle Affekte treten sehr leicht ein, da schon ein geringer Reiz genügt, nm sie ansznlösen, sie erreichen rasch eine grosse Intensität nnd gehen ebenso rasch wieder fort oder in andere über. Der ‚Anton Reiser' — doch mehr als ‚die Geschichte einiger hundert Thaler, die der Verfasser nicht hatte'[2]) — enthält zahllose Belege hierfür. Einmal ist Moritz ganz in seinen Lieblingsgedanken eines beschanlichen Eremitendaseins versenkt. da wirkt das einzige Wort ‚Komödie' so mächtig auf ihn, dass anf einen Schlag das Karthänserkloster mit seinen hohen Manern tief im Hintergrunde steht nnd die Kulissen mit den Lichtern sich plötzlich vordrängen (Reiser IV, 127). Ueberans charakteristisch ist die gesteigerte Gemüthserregbarkeit nnd die starke Ansprägung aller Lnst- nnd Unlnstgefühle, welche die Vorstellungen begleiten. Die bekannte Anekdote von Moritzens Krankheit und deren Heilung durch Marcus Herz bildet nnr Einen Fall unter Hunderten. Es war ihm mit allen seinen Empfindnngen im entsprechenden Angenblicke völlig Ernst (vgl. HENRIETTE HERZ, ed. FÜRST 1858, S. 133), aber dieselben wechselten mit erschreckender Schnelle. Henriette

[1]) Die Beschreibung, welche REHM in ‚Friedreichs Blättern' (1887) von dem Symptomenkomplex der leichten Hysterie gieht, kann Wort für Wort auf Moritz angewendet werden. Vgl. EMMINGHAUS, Allgemeine Psychopathologie, S. 61 ff.; STRUEMPELL im Neurol. Centralblatt vom 15. Oct. 1887 — der die rein psychische Natur der hysterischen Erscheinungen hervorhebt —; ERLER in der Zeitschr. für Psychiatrie, Bd. XXXV. Dass Männer ebenso gut hysterisch sein können wie Frauen, ist eine von Frankreich ausgegangene, jetzt aber fast allgemein anerkannte Lehre. Vgl. CHARCOT, *Leçons sur les maladies du système nerveux*, III, 250 ff. Paris, 1887.

[2]) So nennt HEINE die Autobiographie s. sämmtl. Werke, I, 137. Hamburg. 1861. Im Uebrigen hält er viel von Moritz. s. ebd. V, 163.

Herz (s. VARNHAGEN a. a. O. S. 25) fand ihn einmal in Berlin auf einer Brücke am Geländer stehen und übergelehnt unverwandt in das Wasser blicken. Sie redete ihn an und hegte einige Besorgniss, ihn seinem Tiefsinne so überlassen zu sehen; er aber grüsste sie freundlich und sagte, auf das Wasser zeigend: ‚Da unten sind viele Gesichter, und eins, das mir ganz besonders gefällt, sieht mich immer liebreich an und wenn's mir noch lange so gefällt, so muss ich zu ihm.' Dann wieder konnte man den langen Moritz mit seiner hektischen Gestalt als den Ausgelassensten unter einer lustigen Gesellschaft finden: zwischen solchen Kontrasten bewegte sich sein ganzes Dasein. Im Grunde lebte er immer ein doppeltes, ganz von einander verschiedenes inneres und äusseres Leben (Reiser III, 15).

Was diese beiden Existenzen mit einander verknüpfte, war die in's Grenzenlose erhöhte Einbildungskraft, die Quelle aller seiner Leiden und Freuden. Die erhabene Stille der Klöster von Rimini entlockt ihm den Seufzer: ‚wie schade, dass gerade hier die Imagination mit einer so grotesken Zusammenstellung von unzähligen Bildern und Bilderchen aus einer selbstgemachten Ideenwelt angefüllt und vollgepfropft ist, dass für ein einziges grosses Bild aus der Natur kein Platz mehr übrig bleibt und die lebhafte Einbildungskraft am Ende unter sich selbst erliegen muss!' (Ital. Reise I, 43.) Solche Leiden der Phantasie griffen ihn ebenso stark an, als wenn er sie in Wirklichkeit erduldet hätte (KLISCHNIG im Reiser V, 39), denn seine Seele wirkte äusserst schnell auf den Körper (ebda 241). Dafür empfand er aber auch die Wonne der Thränen in selten hohem Maasse, und eine Seelenerschütterung der Art war ihm mehr werth als aller andere Lebensgenuss, er hätte Schlaf und Nahrung darum gegeben (Reiser I, 177). Manchmal kam es sogar zu Halluzinationen (ebda 31); hatte er sich eine Lüge erdacht, so drängte sie sich ihm allmählich fast wie eine Wahrheit auf (ebda IV, 84, 102). In einer Art von Seelenlähmung (ebda III, 224) — ein bezeichnendes Wort! — wagte er nicht, sich mit Anderen zu vergleichen und konnte doch die Hoffnung nicht aufgeben, dass einst seine eigene Wichtigkeit anerkannt werden müsse. So bewahrte er sich, trotz aller Wetterschläge des Schicksals und der quälenden inneren Zweifelsucht (vgl. Fragmente aus dem Tagebuche eines Geistersehers, 1787, S. 16) jene wunderbare Spannkraft, die bis zum Tode ihm treu blieb.

Aus dem bunten Seelengewebe treten scharf die Einschlagsfäden heraus. Sie laufen sammt und sonders in der Richtung nach dem künstlerisch Exceptionellen; aber sie durchziehen den psychischen Organismns in seltsamen Zickzacklinien.

Es ist erstannlich anzusehen, wie sehr die Künstlernatur in Moritz mit seinen Herzenswünschen ringen muss. Er beklagt sich darüber — was doch ein Vorzng bei ihm war —, dass die Phantasie ihm die allerabstraktesten Begriffe wieder in Bilder zu hüllen strebe (Reiser III, 104). Anstatt über die Wesensart Anderer ruhig nachzudenken, drängt er sich auf offener Strasse an die Leute heran, um zu versuchen, ob er die Scheidewand nicht durchdringen könnte, welche die Erinnerungen und Gedanken dieser fremden Menschen von den seinigen trennte (R. III, 39). Die Ideen, die man aus Büchern erhält, sind tot in Vergleichnng mit den durch ‚Anschauen gewonnenen', sagt er zn Karamsin (Briefe eines reisenden Rnssen, 1799, I, 172). In der That ist die Anschaunng der rothe Faden, der sich durch sein ganzes Leben fortspinnt: das wesentliche Merkmal aesthetischer Veranlagung. Die Vorstellungen von den ersten Wiesen, die er sah, mischen sich stets nnter seine angenehmsten Gedanken nnd machen gleichsam die Grnndlage aller der täuschenden Bilder aus, die seine Phantasie sich vormalt (R. I, 10). Er überlegt nicht, er sieht. Wenn er eine Reihe erlenchteter Wohnzimmer in einem fremden Hause erblickte und an die Familien dachte, von deren Leben und Schicksalen er ebenso wenig wusste, als sie von den seinigen, so wurde ihm die Eingeschränktheit des einzelnen Menschen anschaulich (R. III, 38) und als er auf das nebelverschleierte Rom herabsah, da erkannte er in den dämmernden Umrissen die eigene Zukunft (Marchese Mario in der ‚Nenen Cäcilia' S. 30). Ging er des Abends in Berleburg eine Strasse entlang, die eine entfernte Aehnlichkeit mit einer Strasse in Herrnhnt hatte, dann däuchte ihm einige Angenblicke sein Znstand in Herrnhut wieder gegenwärtig; die Szenen seines Lebens verwirrten sich nnter einander (Reiser I, 142). Zum Erlebniss wird ihm der Ort, ‚woran wir alle nnsere übrigen Vorstellungen knüpfen' (Reiser I, 140). Der Anblick der Myrthenhaine in Fondi gewährt ihm einen neuen Anfschluss in die Dichterwelt (Ital. Reise II, 9). Und nmgekehrt; bei der Lektüre Miltons inmitten der erhabenen Natnr, da scheint es ihm, als ob Alles, was um ihn herum ist, erst wird, und die Berge scheinen wirklich vor seinen Angen emporznsteigen (Engl. Reise 237). Ja, es geht so weit, dass Moritz durch den Klang der Eigennamen

von Personen oder Städten zu sonderbaren Bildern oder Vorstellungen von den dadurch bezeichneten Gegenständen veranlasst wird (R. I, 80).

Die herzdurchwühlende Wirkung vollendeter Schauspielkunst klärt diese sensitive Seele über sich selbst auf. Schon der Jüngling weiss, dass seine Thränen im Grunde ebensowohl über sein eigenes Schicksal fliessen als über das Schicksal der Personen, an denen er Theil nimmt (R. II, 162); nicht der reine Darstellungstrieb zieht ihn zur Bühne, denn ihm liegt mehr daran, die Szenen des Lebens in sich, als ausser sich darzustellen. Er will für sich alles das haben, was die Kunst zum Opfer fordert: erst allmählich reift in dem stürmisch Hoffenden die Erkenntniss, dass, wer nicht über der Kunst sich selbst vergisst, zum Künstler nicht geboren sei (R. IV, 53).[1]) Seltsam! gerade dieses gänzliche Ertöten aller Eigenheit und Aufgehen in ein Höheres hätte dem Schüler der Madame Guion ein Leichtes sein müssen, gerade dies jedoch münzte er nur theoretisch aus, anstatt es in die Praxis umzusetzen (R. I, 4, 24 und Magazin VII, 75, 83 ff.). Jedoch auch hier zeigt sich das wesenhafte Merkmal, das UNGER (Vorrede zur N. Cäc. S. 15) richtig bezeichnet: ‚Moritz ward durch Gefühle zu Kenntnissen geleitet.'

Ich entwickele nunmehr im Zusammenhange die aesthetischen Anschauungen unseres Denkers, indem ich die in allen seinen Schriften vorkommenden hergehörigen Aussprüche in einer gewissen Ordnung zusammenstelle.

Mag man nämlich den beiden systematischen Abhandlungen Moritzens einen verhältnissmässig noch so grossen Werth beilegen, so lässt sich doch nicht bezweifeln, dass sie nur ein sehr unvollkommenes Bild der Gesammtanschauung zu bieten vermögen. Vielmehr überall, wo Moritz spricht, gelangen aesthetische Gesichtspunkte zur Geltung. JAKOB GRIMM gesteht in der Rede auf Schiller dem

[1]) Man vgl. die treffliche Schilderung in Moritzens Vorlesungen über den Stil, S. 7 der Eschenburgschen Ausgabe von 1808, und die Bemerkungen des Kritikers in der Allgem. deutschen Bibliothek, IV, 471.

Denker und dem Dichter dies Gemeinsame zu, dass sie ihre Ausrüstnng bei sich selber tragen: in eben dem Sinne fühlt nnser Philosoph sich jederzeit bereit, über Probleme der Knnst zn handeln. Aber wenn er es einmal ansdrücklich, nicht nur im Vorbeigehen thnt, so mnss er nothgedrungen eine Methode in der Darstellnng befolgen und dieses formale Element erfordert znnächst noch eine knrze Erläuterung.

Es handelt sich nm den Anfsatz in der Berliner Monatsschrift und nm die Abhandlnng über die bildende Nachahmung des Schönen. In beiden hebt die Darstellung mit einer Begriffsanalyse an nnd dringt dnrch gleichsam isolirendes Vorgehen bis zu einer festen Bestimmnng; es fragt sich nnn, ob eine solche Entwickelung dem thatsächlichen inneren Zusammenhange des Gedankenkomplexes entspricht oder ob sie blos als eine Art der Einkleidnng anfznfassen ist. Nach dem, was über Moritz selbst gesagt wnrde, kann die Antwort kaum zweifelhaft sein. Ans der steten Berührung mit dem Zeitgeist und der eigenen Lebenserfahrung heraus hatte der Mann einen Schatz wichtiger aesthetischer Einsichten gewonnen, der nnn in kleine Münze nmgesetzt werden sollte. Indessen, was im Lanf der Jahre sprunghaft nnd widerspruchsvoll in der Seele sich gebildet hatte, konnte unmöglich so dem Publiknm geboten werden. Da musste die allgemein interessirende Frage nach dem Wesen des Schönen in den Vordergrund gerückt werden, während doch die Entstehnng desselben unseren Autor am meisten beschäftigt hatte, viele Punkte dnrften nnr flüchtig berührt werden nnd vor Allem: die Erörterung mnsste durch eine streng wissenschaftliche, klare Einleitung dem Verständniss näher gebracht werden. Ausserdem war Moritz ja immer geneigt, den von der Aufklärung unterstützten Begriffsuntersuchungen Concessionen zn machen, ganz abgesehen davon, dass seine ethymologischen Arbeiten in derselben Richtung lagen. Dazn kam ferner das Vorbild von Lessings Laokoon, des ersten Beispiels analytischer Methodik auf dem Gebiet geistiger Phänomene in Dentschland,[1]) nnd so kann es nicht Wunder nehmen, wenn eine im Uebrigen sehr scharfsinnige und beziehnngsreiche Zergliederung von verschiedenen Begriffen an der Spitze der aesthetischen Hauptschrift steht. Ursprünglicher jedoch ist sicher der zweite Theil, dessen ganze bildervolle Art der blossen Deskription

[1]) S. Dilthey über G. E. Lessing, Preuss. Jahrb. XIX, 132. Vgl. auch Herders Wort über Lessings Schreibart (Krit. W. I, 14) und die treffende Auseinandersetzung bei Gruber, Charakteristik Herders, S. 200.

lebhaft an Herders[1]) Manier erinnert. So versucht auch hier Moritz, wie in seinem ganzen Leben, Verstand und Gefühl zu vereinen.

Ich beschreibe also das System im Anschluss an drei Hauptprobleme: die Entstehung, das Wesen (den Zweck) und den Genuss des Schönen, welche nicht nur einen leicht ersichtlichen Zusammenhang bilden, sondern in dieser Reihenfolge vornehmlich ihrer Bedeutung für die Aesthetik unseres Denkers entsprechen. An den zweiten Haupttheil knüpft sich die Behandlung der einzelnen Künste.

Die Schilderung der künstlerischen Organisation beruht bei Moritz wesentlich auf der Ursprünglichkeit des Selbsterlebten und auf der ergänzenden Vertiefung in Goethes typische Natur;[2]) sie liegt im Blickpunkte der individualistischen Psychologie.

‚Wenn ihn', so erzählt Anton Reiser von sich (IV, 156), ‚der Reiz der Dichtkunst unwillkürlich anwandelte, so entstand zuerst eine wehmüthige Empfindung in seiner Seele, er dachte sich ein Etwas, worin er sich selbst verlor, wogegen Alles, was er je gehört, gelesen oder gedacht hatte, sich verlor, und dessen Dasein, wenn es nun wirklich von ihm dargestellt wäre, ein bisher noch ungefühltes, unnennbares Vergnügen verursachen würde.' Denn ‚derjenige wird die Natur am besten beschreiben, der sie so empfindet, dass sie mit ihm selber gleichsam ein Ganzes ausmacht, indem er sich in sie versenkt und mit ihr auf das Innigste verwebt fühlt' (‚Ueber ein Gemälde von Goethe'). ‚Von einer solchen Stimmung der Seele, die schon da sein muss, ehe man noch an die Darstellung denkt, kann eine solche (nämlich Goethesche) Schilderung nur die Folge sein.' (Vorl. über Stil, 1793, S. 93.) Diesen vorbereitenden Zustand schildert Goethe mit den folgenden Worten: ‚eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süssen Frühlingsmorgen, welche ich mit ganzem Herzen geniesse. — — — Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühl von ruhigem Dasein versunken, dass meine Kunst darunter leidet.'

[1]) Uebrigens finden sich auch bei Herder öfters Begriffsspielereien, z. B. Ueber den Urspr. der Sprache 75; Metakr. 1, 9. — Den erwähnten Unterschied zwischen Lessing und Herder kennzeichnet deutlich Witte, Die Philosophie unserer Dichterheroen, I, 314. Bonn, 1880.

[2]) Nicht mit Unrecht schreibt daher Herder am 21. Februar 1789 an seine Gattin von der Schrift ‚Ueber die bildende Nachahmung des Schönen': ‚Sie ist ganz goethisch, aus seiner Seele in seine Seele, er ist der Gott von allen Gedanken des guten Moritz'.

Wir lassen Moritz weiter sprechen. ‚Nun war aber noch nicht ausgemacht, ob dies ein Tranerspiel oder eine Romanze oder ein elegantes Gedicht werden sollte; genng es sollte etwas sein, was wirklich eine solche Empfindnng erweckte, wovon der Dichter gewissermaassen schon ein Vorgefühl gehaht hatte. In den Momenten dieses seligen Vorgefühls konnte die Zunge nur stammelnde einzelne Laute hervorbringen. — — — Es war also während der Krisis nichts Schönes entstanden, woran sich die Seele nachher hätte festhalten können, nnd alles Andere, was wirklich schon da war, wurde nun keines Blickes mehr gewürdigt. — — Es ist wohl ein nntrügliches Zeichen, dass Einer keinen Beruf zum Dichter hahe, den bloss eine Empfindung im Allgemeinen zum Dichten veranlasst, und bei dem nicht die schon hestimmte Szene, die er dichten will, noch eher als diese Empfindung da ist.‘ (Reiser IV, 157). Damit meint Moritz den Erklärungsgrund für die oft erfahrene Thatsache anzngeben, dass Alles, was er niederschreiben will, sich in Rauch nnd Nehel auflöst (186), wenn er Dinge ausszndrücken sncht, die er zu fühlen glanbt und die ihm doch über allen Ausdrnck sind (170). Und von solchen lange nachwirkenden Erlebnissen ans gelangt er zu einer grundlegenden aesthetischen Formel. Empfindungsvermögen nnd Bildungskraft, Geschmack nnd Genie sind verschiedene Dinge. Sinnfällig umkleidet tritt dieser Satz nns entgegen in einem Briefe des Marchese Mario an seinen Frennd (Nene Cäcilia 32). Dort heisst es: ‚Unsere Empfindungen an den Schönheiten der Natnr nnd Kunst stimmten von unserer Kindheit an in einen Punkt zusammen, nur mit dem Unterschiede, dass Deine lebhafte Empfindung immer zn dem Triebe nach der Darstellung überging, während dass die meinige sich mit dem ruhigen Genuss begnügte. Dn strebtest die Rose nachzubilden, an deren Gestalt und Duft ich mich ergötzte. Dein Genuss ging schon früh in Schaffen und Hervorhringen über, nnd ob ich gleich selher diesen Trieb nicht fühlte, so musste ich ihn an Dir doch lieben nnd fühlte mich dadurch unwiderstehlich an Dich angezogen.‘ Beide Vermögen sind äusserlich wenig von einander verschieden: der missverstandene Kunsttrieb, der bloss die Neigung ohne den Beruf voraussetzt, kann ebenso mächtig werden und ehen die Erscheinungen hervorbringen, welche hei dem wirklichen Kunstgenie sich änssern, welches anch das Aeusserste erdnldet nnd Alles aufopfert, nm seinen Endzweck zu erreichen (Reiser IV, Einl. IV). Aber innerlich trennt sie eine nnermessliche Kluft.

Auf diesem Prinzip als dem Grundstein erhebt sich das Gehäude

der Untersuchung. Zunächst gilt es, das dem Künstler Eigenthümliche genauer von den übrigen psychischen Anlagen abzugrenzen und damit die letzten Quellen des bisher nur in allgemeinen Umrissen beschriebenen Phänomens aufzufinden. Der Sinn für das höchste Schöne liegt unmittelbar in der Thatkraft selbst, die nicht eher ruhen kann, bis sie das, was in ihr schlummert, wenigstens irgend einer der vorstellenden Kräfte genähert hat (B. N. d. S. 21). In der Thatkraft liegen nämlich stets die Anlässe und Anfänge zu so vielen Begriffen, als die Denkkraft nicht auf einmal einander unterordnen, die Einbildungskraft nicht auf einmal neben einander stellen und der äussere Sinn noch weniger auf einmal in der Wirklichkeit ausser sich fassen kann, weil in der Thatkraft Begriffe und Vorstellungen nur in ihren Anlässen und Anfängen vorhanden sind und sich daher weniger vordrängen, als da, wo sie klar und vollständig auftreten (B. N. d. S. 22 ff.). Mit „Thatkraft" wird also ein allen Seelenvorgängen gemeinsamer Untergrund mächtiger Energie bezeichnet, der triebkräftige Mutterboden für die noch unentwickelten Gebilde des sinnlichen — aber doch eigentlich psychischen — Wahrnehmens, des Gefühlslebens und des abstrakten Denkens. Am nächsten steht sie noch der Phantasie, denn deren Wesen ist zu formen und zu bilden, unbekümmert um alle metaphysischen und abstrakten Begriffe (Götterlehre 1795 S. 1); aber sie ist weiter wie diese, so weit wie die Natur selbst (B. N. d. S. 23). Vor allen Dingen jedoch: sie ist, wie schon der Name sagt, thätig, sie kann ‚nicht eher in's Gleichgewicht kommen', als bis sie ein Kunstwerk geschaffen. Die wahre Darstellung ist daher gewissermaassen ein Ringen mit der Natur, die doch immer mächtiger bleibt und sich von dem menschlichen Geiste weder in Worte noch Umrisse bringen lässt (Vorl. über Stil 89), weshalb an der erwähnten Wertherstelle als allerwahrster Zug hervorgehoben wird die Bemerkung: ‚ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.' Ein wichtiger Satz. Er gilt von allen Genies. Nicht nur die ‚reine Anschauung des Wesenhaften' (Schopenhauer W. a. W. u. V. II, 433), lebt in ihnen, sondern auch jene verzehrende Gewalt der Phantasie, welche Glück wie Unglück, Freude wie Schmerz, Entzückung wie Trauer steigert, Alles in's Grössere malt und dadurch das Leben bis in seine Wurzeln hinab anwühlt.

Der unnennbare Reiz, welcher das schaffende Genie zu immerwährender Bildung treibt, wirkt nie mehr so mächtig in ihm, wie in dem ersten Augenblicke der Entstehung, wo das Werk als schon

vollendet, durch alle Grade seines allmählichen Werdens in dunkler Ahndung vor die Seele tritt (B. N. d. S. 25). So ergiebt sich die Erkenntniss: das bildende Genie ist im grossen Plane der Natur zuerst um sein selbst und dann erst um unsertwillen da (B. N. 26). Der ächte Künstler strebt, seinem Werke seine eigene Seele einzuhauchen, sich selber darin wieder zu finden und seinen Geist darin zu spiegeln, wenn auch nie ein anderes sterbliches Auge auf seiner Arbeit ruhte (Ital. Reise III, 25). ‚Sich selbst darin zu finden' —, denn die wahre Existenz schien ihm nur auf das eigentliche Individuum begrenzt zu sein und ausser einem ewig unveränderlichen, Alles mit einem Blick auffassenden Wesen konnte er sich kein wahres Individuum denken (Reiser III, 53). Die Schwierigkeit, dass aus dem rein subjectiven Beginnen des Künstlers etwas Typisches entspringt, wird zwar begriffen, bleibt aber unaufgelöst; der Nachdruck ruht vielmehr auf den mehr äusseren Consequenzen des aufgestellten Satzes. Der Künstler darf nicht mit seinem Werk einem Ziele zustreben, nicht Vergnügen erregen, nicht dem Geschmack des Publikums schmeicheln wollen, da selbst der Edlen Beifall niemals der maassgebende Gesichtspunkt ist (Berl. Monatsschr. 1785). Sondern das allersichtliche Kennzeichen des wahren Genies bleibt eben dies: behält das Schöne in seiner Hervorbringung selbst nach Hinwegdenkung jeder Wirkung seinen Reiz, so ist der Darstellungstrieb rein und ächt. Der Berufene schafft, wenn er gleich mit der Vollendung seines Werkes den letzten Athemzug aushauchen müsste (B. N. 31 ff.).

Zu diesem innerlich zusammenhangsvollen Ganzen, das sich bei Moritz ja freilich nur stückweise findet, tritt eine kleinere Gedankengruppe, deren schon entwickelte Voraussetzungen auf einer anderen Seite stehen. War in der aesthetischen Hauptschrift unser Denker zu dem Schluss gelangt: der Künstler findet in der Natur keine Vorbilder, die er getreu nachzubilden hat, sein Vorbild liegt vielmehr in ihm und er überträgt es auf sinnlich wahrnehmbare Gegenstände, die seiner Individualität angemessen sind (AUERBACH) — so bespricht er an anderer Stelle den Unterschied zwischen der Nachahmungs- und der Originalsucht und sieht das Kennzeichen der Genialität in der Gabe, zwischen beiden die Mitte zu halten, dem edlen wetteifernden Nachahmungstrieb zu folgen (Ital. Reise III, 105). Der Gegenstand des letzteren ist in den Kunstwerken der Alten gegeben, denn sie waren Künstler mit der Einbildungskraft und mit dem Verstande zugleich; diejenigen, welche von ihnen ab-

wichen, waren bloss Künstler mit der Einbildungskraft[1]) (Deutsche Monatsschr. 1792, II, 36). Sie besassen die durchsichtige Klarheit, die immer zum Ganzen sich wendet nnd der Künstler ist nnr durch die leichte Uebersicht seines Gegenstandes mächtig, durch die Knnst auf das Gemüth zn wirken nnd die Einbildungskraft zn fesseln. Denn indem er alles Einzelne so darzustellen weiss, dass man dadurch nicht befriedigt, sondern immer auf ein grösseres Ganze hingewiesen nnd hingezogen wird, hat er das Gemüth gleichsam in seiner Gewalt nnd wirkt unwiderstehlich auf dasselbe (ebenda 35). Anch hier schimmert ein Lebenselement hindurch: ‚gewöhne deinen Geist', so heisst es in einem Monologe des Geisterseher-Tagebnches (1787, S. 20), ‚beim Einzelnen das Ganze und in dem Ganzen stets das Einzelne zu denken. Ist das nicht die einzige wahre Vervollkommnung unserer Denkkraft, scheint nicht Alles daranf abzuzwecken, uns in dieser beständigen Uebnng zn erhalten?'

Alles über die Entstehnng des Schönen Gesagte findet sich in Moritzens Anschannngen über das Wesen desselben verwerthet. Diese sind am kürzesten niedergelegt in einer Skizze, betitelt ‚Bestimmnng des Zweckes einer Theorie der schönen Künste', welche erst nach dem Tode des Verfassers veröffentlicht wurde (Berlin. Archiv I, 225 f., 1795). Ich stelle die dort anfgeführten fünf Axiome wörtlich an die Spitze der jeweiligen Anseinandersetzung

1. Das Schöne stellt uns mehr Ordnung, Uebereinstimmung und Bildnng in einem kleineren Umfange dar, als wir sonst gewöhnlich in dem grossen Ganzen, das nns nmgiebt, hie nnd da zerstreut wahrnehmen.

Der hier angedeutete Gegensatz zwischen Kunst und Natnr ist der Schwerpunkt in der Abhandlung über die bildende Nachahmnng des Schönen. Dort wird znnächst gezeigt, dass Nachahmen im edleren moralischen Sinne mit den Begriffen von nachstreben und wetteifern fast gleichbedentend ist und aus einer Vergleichung dann gefolgert, dass es auch bei der künstlerischen Nachahmung nicht

[1]) In völligem Widerspruch hiermit steht die folgende, freilich ganz vereinzelte Stelle in der ‚Prosodie', 1786, S. 124: ‚Bei den Alten war die Poesie ganz Empfindungsausdruck, bei uns ist sie es nur halb, und halb noch Gedankenausdruck; darin liegt vorzüglich der Unterschied zwischen ihrem Versbau und dem unsrigen.'

darauf ankomme, ein Vorbild äusserlich möglichst getreu zum Abdruck zu bringen, sondern wetteifernd jenem Ideale nachzustreben, das in dem Gegenstande zur volkommenen Erscheinung gelangt ist. Wenn beispielsweise der Künstler die innere Seelenschönheit eines Mannes nachahmen wollte, so müsste er seinen Begriff davon nothwendig aus sich heranszubilden und ausser sich darzustellen suchen, indem er nämlich diese Gesichtszüge nicht geradezu nachbildete, sondern sie gleichsam nur zur Hülfe nähme, um die in sich empfundene Seelenschönheit eines fremden Wesens auch ausser sich wieder darzustellen (B. N. 9). Der Künstler darf also, ja er muss von der Natur abweichen. Um so mehr als er mehr Ordnung und Uebereinstimmung in einem kleinen Umfange darstellt als die Natur ihm bietet. Und so wie der gebildete Geist im Denken Ordnung, Licht und Klarheit liebt, so muss auch in der Kunst das Wohlgeordnete, was leicht zu durchschauen und ohne Mühe zu umfassen ist, vor den Verwickelten, Verwirrten und Unbehülflichen nothwendig den Vorzug haben. Auf Leichtigkeit der Uebersicht kommt ja im Denken Alles an, und so auch in der Kunst (Deutsche Monatsschr. 1792, II, 34). Moritz glaubte in einem jeden Meisterwerke, der Wissenschaft sowohl als der Kunst, müsse sich ein gewisser Punkt auffinden lassen, von welchem aus man die Zweckmässigkeit des Ganzen allein zu beurtheilen im Stande sei. In diesem Punkte müssten alle Theile, wie die Radien eines Zirkels in dem Mittelpunkte desselben, zusammentreffen und aus diesem Gesichtspunkte betrachtet sich uns als nothwendig, ihrem Wesen und ihren Stellungen nach, darstellen (Reiser V, 212). Diese Forderung wurzelt in der lebendigen Erfahrung, welche Moritz am ‚Werther' gemacht, wo er das Herz des Kunstwerkes in einem bestimmten Briefe zu finden meinte.

An welchem Gegenstande sich die beiden Postulate der Schönheit: das selbstempfundene Ideal und die Ebenmässigkeit am leichtesten erfüllen, versteht sich klärlich von selbst. Die vollkommenste Darstellung der vollkommensten menschlichen Bildung ist der höchste Gipfel der Kunst, nach welchem sich alles Uebrige abmisst (Reiser V, 192). Sie soll mit ihrem Geist in das Reich der körperlichen Schönheit immer tiefer dringen und alles Geistige bis zum Ausdruck durch den Körper führen; sie soll den Geist mit Schönheiten, die in der Natur wirklich sind (— eine dem Vorangehenden widersprechende Annahme —), erfüllen, um sich bis zum Ideal der höchsten Körperschönheit zu erheben (Ital. Reise III, 157). — Der Mensch, in

seinem bleibenden Werthe empfunden, in der beherrschenden Mitte eines klar gegliederten Kunstorganismus: damit ward ein ergiebiger Schacht aesthetischer Einsicht erschlossen, den die Arbeit eines Jahrhunderts noch nicht erschöpft hat.

2. Das Schöne ist um desto schöner, je mehr das grosse uns umgebende Ganze sich darin zusammendrängt und spiegelt.

Gegenstände der Natur sind daher nicht schön, weil sie in sich nicht vollendet immer auf Anderes, Mehreres denten; das Universum selbst ist nicht schön, weil es nicht von der Einbildungskraft umspannt werden kann. Insofern schreiben unsere Empfindungswerkzeuge dem Schönen wieder sein Maass vor (B. N. d. S. 18). Das Schöne muss also in die Sinne fallen, wenn die Fülle der in ihm enthaltenden oder sich spiegelnden Natur- und Lebenselemente auch noch so gross ist. Am klarsten wird das Verhältniss an den Mythen, als in welchen, wie in der Poesie überhaupt, die Verhältnisse der Dinge, das Leben und die Schicksale der Menschen wiederscheinen (Oberbreyer in der Vorrede zur ‚Mythologie').

In der unlöslichen Verbindung alles Schönen mit der Realität der Welt ist zugleich die Forderung nach Wahrheit gegeben. Alles Bestreben nach Schönheit des Ausdruckes wird vergeblich sein, wenn das Bestreben nach Treue und Wahrheit ihm nicht vorangegangen ist (Vorl. über Stil. 87).

3. Insofern nun aber jedes schöne Kunstwerk mehr oder weniger ein Ausdruck des uns umgebenden grossen Ganzen der Natur ist, muss es auch als ein für sich bestehendes Ganze von uns betrachtet werden, welches, wie die grosse Natur, seinen Endzweck in sich selber hat und um sein selbst willen da ist.

Auf diesen Lieblingsgedanken kommt Moritz oft und in den verschiedensten Variationen zurück. Der Spiegel, so heisst es einmal in hübschem Gleichniss, in welchem ein Gemälde sich darstellt, kann nicht der Zweck des Kunstwerkes sein; ist der Spiegel angelaufen und bringt das Werk nur unvollkommen zur Darstellung, so verliert es darum nicht an Werth. Das Werk hat eben schon im Werden seinen höchsten Zweck erfüllt und alle über dasselbe hinausgehenden Wirkungen sind nur eine untergeordnete Aufgabe der Kunst. Eine wichtige Einsicht! ganze Zeitalter scheinen sich das Wort gegeben

zu haben, sie zu vergessen. Und zwar wächst sie an Bedeutung durch die werthvolle Consequenz, die Moritz in der Mythologie (1795, S. 3) ausspricht. ‚Der müsste wenig von den hohen Dichterschönheiten des Homer gerührt sein, der nach Durchlesung desselben noch fragen könnte: was bedeutet die Iliade, was bedeutet die Odyssee? Alles, was eine schöne Dichtung bedeutet, liegt ja in ihr selber, sie spiegelt in ihrem grossen oder kleinen Umfange die Verhältnisse der Dinge, das Leben und die Schicksale der Menschen ab; sie lehrt auch Lebensweisheit, nach Horazens Ausspruch, besser als Crantor und Chrysipp. Aber alles dies ist den dichterischen Schönheiten untergeordnet, dass sie ja nicht darin gesucht werden muss, wenn das ganze Gewebe dieser Dichtungen uns nicht als frevelhaft erscheinen soll.‘ Das Kunstwerk ist sich Selbstzweck; das Schöne kann nicht erkannt, es muss hervorgebracht oder empfunden werden (B. N. 27). Es gleicht dem Unnützen, insofern dasselbe auch keines Endzweckes, keiner Absicht, warum es da ist, ausser sich bedarf, sondern seinen ganzen Werth und den Endzweck seines Daseins in sich selber hat (B. N. 13). Von den ethischen Prädikaten steht das Edle, nicht das Gute, ihm am nächsten. Ein Ding kann also nicht schön sein, weil es uns Vergnügen macht; sondern was uns Vergnügen macht, ohne zu nützen, ist schön. Wenn es aber etwas giebt, was uns Wohlgefallen ohne jeden Nutzen erweckt, so kann ein solches Wohlgefallen seinen Grund nur in der inneren Zweckmässigkeit haben: das Schöne ist also das in sich Vollendete. Dies der logische Zusammenhang unserer Gedankengruppe, deren Kern KLISCHNIG richtig mit den Worten trifft: Moritz nahm den Grundsatz des in sich selbst Vollendeten zum ersten Grundgesetz der schönen Künste an und verwarf sowohl den Grundsatz von der Nachahmung der Natur als den ihm untergeordneten Zweck des Vergnügens (Reiser V, 196).

4. Nur auf diese Weise betrachtet, kann das Schöne wahrhaft nützlich werden, indem es unser Wahrnehmungsvermögen für Ordnung und Uebereinstimmung schärft und unsern Geist über das Kleine erhebt, weil es alles Einzelne uns stets im Ganzen und in Beziehung auf das Ganze deutlich erblicken lässt.

Da der erste Theil dieser Formel schon zur Genüge erläutert ist, so mag nur noch eine bisher unerwähnte Nuance angegeben werden. In der Hauptschrift (36) heisst es: unser Naturgenuss soll

durch die Betrachtung des Schönen in der Kunst verfeinert und unser Gefühl für das Schöne in der Kunst soll wechselseitig durch den Genuss der schönen Natur gestärkt und zugleich seine Grenzen ihm vorgezeichnet werden. — Was den zweiten Theil betrifft, so bildet er recht eigentlich den Ariadnefaden in dem Gedankenlabyrinth des letzten Abschnittes der Hauptschrift, den selbst Goethe wegen seiner Unverständlichkeit getadelt hatte. Die Kunst erhebt uns über uns selbst, weil sie alles Einzelne in seiner Beziehung zum Ganzen erblicken lässt, sie zieht das Individuum aus seiner Individualität heraus (B. N. 44). Sie lehrt uns durch die seelenerquickende Offenbarung des Weltzusammenhanges des eigenen Lebens kleine Bürde mit Ergebung tragen. Und das Individuum muss dulden, wenn die Gattung sich erheben soll.[1]) Die Menschengattung aber muss sich heben, weil sie den Endzweck ihres Daseins nicht mehr ausser sich, sondern in sich hat; und also auch durch die Entwickelung aller in ihr schlummernden Kräfte bis zur Empfindung und Hervorbringung des Schönen sich in sich selber vollenden muss. Richtig ist, dass in dem erhabensten Kunstwerk, in der Tragödie, der Held zu Grunde geht, richtig auch, dass den Hörer schmerzlichste Verzweiflung ob der scheinbaren Ungerechtigkeit des Schicksals ergreifen könnte, aber sobald die Idee in der Gattung über die Wirklichkeit in dem Individuum gesiegt hat, geht das bitterste Leiden durch das über die Individualität erhabene Mitleid in die süsseste Wehmuth über und der Begriff des höchsten Schädlichen in der Wirklichkeit löst sich in den Begriff des höchsten Schönen in der Idee auf.[2])

An diesen Grundstock schliesst sich eine reiche Fülle geistreichster Gedanken, von denen nur zwei hervorgehoben seien. ‚Jedes vollkommene Kunstwerk würde seinen Urheber oder was ihn umgiebt zernichtet haben, wenn es sich aus seiner Kraft nicht hätte entwickeln können'. In gleichem Sinne bemerkt Hebbel (Tagebücher II, 102): ‚dass Shakespeare Mörder schuf war seine Rettung, dass er nicht selbst Mörder zu werden brauchte.' Aber noch wichtiger:

[1]) Hier klingt ein wichtiger naturrechtlicher Grundsatz der Aufklärungsepoche an, von jener ‚List der Natur' nämlich, welche trotz oder gerade wegen des Widerstandes jedes Einzelnen ihre Absicht zum Wohle der Gattung durchzusetzen weiss. Dies zwischen Kant und Herder lebhaft debattirte, von Hegel wiedor energisch aufgenommene Princip ist zuletzt von Kohler eingehend geprüft worden in: Das Recht als Kulturerscheinung, Würzburg, 1875.

[2]) Die angezogene Originalstelle B. N. d. S. 44 sagt ‚Erscheinung' statt ‚Idee'.

das in einem erlebten Verhältniss wnrzelnde aesthetische Princip wird zum Vehikel einer Weltansicht, welche das Wesen des Weltprozesses dem genial beobachteten Entwickelungsgesetz des Schönen nähert. Die immerwährende Zerstörung des Schwächeren durch das Stärkere und des Unvollkommenen durch das Vollkommenere scheint uns in eben dem Maasse, wie die nnaufhörliche Bildnng des Unvollkommeneren znm Vollkommneren dem ewigen Schönen nachzuahmen, das, über Zerstörung nnd Bildnng selbst erhaben, in der Himmelswölbnng nnd auf der stillen Meeresfläche ruhend, sich uns am reinsten darstellt (B. N. 50).

5. Um nun jedes schöne Knnstwerk als ein für sich bestehendes Ganze zn betrachten, ist es nöthig, in dem Werke selbst den Gesichtspunkt aufznfinden, wodurch alles Einzelne sich erst in seiner nothwendigen Beziehnng auf das Ganze darstellt und wodurch es uns erst einleuchtet, dass in dem Werk weder etwas überflüssig sei noch etwas mangele. — Diesen wahren Gesichtspnnkt in allen Fällen auffinden zu lehren, würde also das Geschäft einer vollständigen Theorie der schönen Künste sein.

In nnbewnsster Intuition finden Schaffende wie Geniessende jenes Centrum. Eben darum, weil die Denkkraft beim Schönen nicht mehr fragen kaun, warum es schön sei, ist es schön. Denn es mangelt der Denkkraft völlig an einem Vergleichnngspnnkte, wonach sie das Schöne beurtheilen und betrachten könnte, und die Natur des Schönen besteht ja eben darin, dass sein inneres Wesen ausser den Grenzen der Denkkraft in seiner Entstehung, in seinem eigenen Werden liegt (B. N. 26). Aber die Aesthetik mnss versuchen, diesen wahren Gesichtspunkt in allen Fällen anffinden zu lehren, obwohl sie den das Knnstwerk bedeckenden Schleier nicht ganz hinwegziehen darf, wenn anders sie nicht das zarte Gewebe der Phantasie zerstören und anstatt der gehofften Entdeckungen auf lanter Widersprüche und Ungereimtheiten stossen will (Mythol. 2). Nun ist jedoch, was nicht oft genug betont werden kann, das Schöne kein Gegenstand der Denkkraft (B. N. 27) nnd so entsteht ein Dilemma, das bei unserem Denker nnanfgelöst bleibt. Ihm schwebt immer noch ein ‚vollständiger Begriff des Schönen' als Ziel der Aesthetik vor, das sich aus der Theorie der schönen Künste vereint mit der Betrachtnng der vortrefflichsten Knnstwerke selbst ergebe (Berlin. Arch. I, 255), anderseits dagegen tadelt er diejenigen, welche den Gesichtspunkt

für das Schöne nach den zu engen Grenzen unserer Fassungskraft richten möchten (B. N. 39).

An die fünf aesthetischen Principien schliessen wir die geringen bei Moritz vorhandenen Andeutungen einer Lehre der einzelnen Künste.

Da von der Musik nur ganz gelegentlich die Rede ist, beschränken sich die Aufstellungen auf beschreibende und bildende Kunst. Ihren Unterschied fasst er nach KLISCHNIG so: die Poesie beschreibe das Schöne der bildenden Künste, indem sie dieselben mit Worten umfasse, welche in der bildenden Kunst durch Umrisse bezeichnet werden (Reiser V, 192). Erwähnt sei noch, dass wir einige Gedichte von Moritz haben, aber von einer thätigen Beschäftigung mit anderen Künsten nichts wissen.

Was von der Entstehung der Poesie gesagt wird, ist bemerkenswerth genug, um in seiner ganzen Ausdehnung hierher gesetzt zu werden; der zu Grunde liegende Unterschied zwischen Gedanken und Empfindung besagt nur, dass der Verstand schnell auf das Wesentliche zueile, während die Empfindung den Eindruck des Ganzen wieder auf das Einzelne vertheile.

‚Wenn ich eine fortschreitende Bewegung mache, bloss um sie zu machen, und an dieser fortschreitenden Bewegung um ihrer selbst willen Vergnügen finden soll, so — — — darf ihr kein äusseres Ziel gesteckt sein, — — — sondern sie muss sich selber ihre Gesetze vorschreiben. Auf zwei schnellere Bewegungen der hüpfenden Freude z. B. folgte etwa eine langsamere und hierauf das erste Mal vielleicht zufälligerweise wieder zwei schnellere und dann wieder eine langsamere Bewegung: nun war der Reiz schon unwiderstehlich, dieselbe Bewegung öfter zu wiederholen. Und dies war der Natur der menschlichen Seele gemäss: weil man sich von der hüpfenden Freude gedrungen fühlte, sich zu bewegen, bloss um sich zu bewegen, so strebte die Seele unwillkürlich nach etwas, wodurch sie das ganz Zwecklose und Unabsichtliche dieser Bewegung gleichsam gegen sich selbst rechtfertigen und sich einen gewissen Grund davon angeben könnte; indess strebte sie vielleicht lange vergeblich, bis etwa zufälliger Weise eine und dieselbe Abwechselung langsamerer und schnellerer Bewegungen mehrere Mal auf einander folgte. Dies immer in gleicher Ordnung Wiederkehrende fesselte die Seele, prägte sich dem Gedächtnisse ein, ward bewundert, nachgeahmt und wurde zum regelmässigen künstlichen Tanze. Ebenso drängte nun auch das Uebermaass der Empfindung zuerst jene artikulirten Töne hervor,

welche eigentlich anch keinen Zweck als sich selber hatten und zn denen man sich anf keine Weise dnrch ein äusseres Bedürfniss, sich verständlich zu machen, gedrungen fühlte, sondern die man so, wie die Schritte beim Tanz, gewissermaassen um ihrer selbst willen hervorbrachte. — — — Die Sprache der Empfindung war ein knnst- nnd regelloser Gesang, den unabgemessen wilden Sprüngen der ansbrechenden Frende gleich, bis vielleicht zufälliger Weise mehrmals nach einander, etwa eine lange und zwei kurze Silben sich aneinander maassen, und das in gleicher Ordnung Wiederkehrende ebenfalls die Aufmerksamkeit der Seele fesselte, zur Bewunderung nnd Nachahmung reizte, sich dem Gedächtnisse einprägte, von nnn an mühsam anfgesncht und allmählich znm künstlichen regelmässigen Versbau gebildet ward' (Prosodie 31—34).[1])

In den gelegentlichen Betrachtungen über die bildenden Künste findet sich manches Nene. Ich meine nicht die Bemerkung, dass die blossen allegorischen Figuren die Aufmerksamkeit in Rücksicht auf die bildende Kunst zerstörten und von der Hauptsache abzögen. Denn das wird mit dem nns schon bekannten Grundsatz erläntert, dass alsdann das Knnstwerk seinen Zweck schon mehr nach anssen zn habe und das Schöne doch gerade darin bestehe, dass eine Sache bloss sich selbst bedente, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse nnd ein in sich vollendetes Ganze sei (Ital. Reise VII, 89). Aber neu ist der folgende Gedankengang. Beim Michel Angelo, heisst es in der Italienischen Reise (III, 7), herrscht in gewissem Sinne mehr eine grosse Manier, als ein grosser Stil, insofern man sich nämlich nnter Stil das Feststehende, Bleibende in dem echten Kunstwerke denkt, wodurch er selbst über die Originalität sich erhebt. Im antiken Stil heisst also: nach den ächten Grundsätzen des Schönen bearbeitet, wo eigentlich keine Originalität mehr stattfindet. Nun aber tragen die Werke des Michel Angelo ganz das Gepräge von ihm selber und von seiner eigenthümlichen Denknngsart, die freilich erhaben und oft fnrchtbar gross ist.

Moritz sieht einmal ein Bild, das den Augenblick der Verwandlnng Daphnes darstellt. Da bemerkt er mit scharfem Tadel, das sei der ungeeignetste Moment für die Fixirung, denn die Malerei stehe ja still, könne den lebendigen Verwandlungsprozess unmöglich versinnlichen (Ital. Reise II, 231). An anderer Stelle (Ital. Reise III, 138) sucht er das Wesen der Malerei näher zu bestimmen.

[1]) Vgl. Scherer, Poetik S. 78 ff. Berlin, 1888.

Die Malerei habe das Eigenthümliche, dass sie die blosse Sichtbarkeit der Dinge von ihrer Körperlichkeit absondere und aus dieser abgelösten Sichtbarkeit ein zartes Gewebe bilde, das sich am meisten dem Gewebe der Ideen nähert, welches in der Seele schlummert. Von den Gesprächen, die Moritz mit Asmus Carstens beim Durchstöbern der Lippertschen und Stosch'schen Sammlungen geführt haben mag, ist uns leider nichts erhalten.[1]) Aber eine charakteristische Aeusserung, wohl späteren Datums, ist uns durch KLISCHNIG aufbewahrt (Reiser V, 192): ‚Durch die gehörige Betrachtung des ächten Schönen in der Poesie muss der Geschmack zu der Schätzung und Betrachtung des Schönen in den Werken der bildenden Künste erst vorbereitet werden.'

Wir kommen nunmehr zu dem letzten Theile der Description, zu der Frage nach dem Genuss des Schönen.

Das Vergnügen des Schönen ist wesentlich verschieden von dem Vergnügen, welches das Nützliche erregt, denn der nützliche Gegenstand erfreut, weil er die Vollkommenheit eines anderen erhöht, der schöne durch seine eigene Vollkommenheit. Aber diese Rezeptivität ist nicht zu vergleichen mit dem unnennbaren Reiz des künstlerischen Schaffens, sie sieht nur in den schwachen Wasserfarben der Nachempfindung, was der productive Genius in der ursprünglichen Farbenpracht erschaut. Es ist ein tragisches Geschick des Menschengeschlechtes, dass nur wenigen Auserwählten die Bildungskraft, fast Allen aber die Empfindungsfähigkeit verliehen wurde, dass alle diese sich nun vergeblich abmühen, das klar Erkannte in die That umzusetzen. Und doch hält auch hier die gütige Natur ein Linderungsmittel bereit. ‚Dem höchsten Genuss des aus sich selbst hervorgebrachten Schönen sich so nahe zu dünken und doch darauf Verzicht zu thun, scheint freilich ein harter Kampf, — der dennoch äusserst leicht wird, wenn wir aus diesem Bildungstriebe, den wir uns einmal

[1]) Vgl. STARK, Systematik und Geschichte der Archaeologie der Kunst, I, 236. Leipzig, 1880. — S. 263 findet sich ein anregender Vergleich zwischen der von Goethe zweimal gelobten reinmenschlichen Auffassung der Mythologie durch Moritz und Kreuzers (1818) ‚religiösen Mittelpunkt' der Götterlehre. — In einem Brief Carstens' an den Minister Heynitz aus Rom (9. Febr. 1793) heisst es, an Moritzens Aussprüche erinnernd: ‚Ich lebe nur in meiner Kunst. Die ganze Natur betrachte ich in dieser Hinsicht.' (S. Archiv für die zeichnenden Künste u. s. w. XII, 138. Leipzig, 1866.)

zu besitzen schmeicheln, um doch sein Wesen zu veredeln, jede Spur des Eigennutzes, die wir noch finden, tilgen nnd jede Vorstellung des Genusses, den uns das Schöne, das wir hervorbringen wollen, wenn es nun da sein wird, dnrch das Gefühl von unserer eigenen Kraft gewähren soll, soviel wie möglich zn verbannen suchen' (B. N. 30; vgl. Reiser V, 194, These XV und XVI).

Gar Vielen ist Empfindnngsfähigkeit verliehen. Indessen in Abstufungen. Es kommt sehr darauf an, von wem das Urtheil, dass etwas geschmackvoll oder geschmacklos sei, ausgesprochen wird, weil der Eine sich wirklich an einer Sache ergötzen kann, wovon ein Anderer verächtlich seinen Blick abwendet. Hierin beruht aber Alles auf Vergleichnng; wer diese anzustellen noch nicht Gelegenheit oder Musse gehabt hat, dessen Urtheil verdient Schonung und Nachsicht; wer aber bei der Vergleichung selber durch das Bessere und Schönere ungerührt bleibt, den werden auch keine Gründe überzeugen (Dentsche Monatsschr. II, 37). Für jedes ächte Kunstwerk mnss erst eine Art von höherem Sinn erwachen, und es ist gewiss falsch, wenn man behauptet, es sei eine Probe des ächten Schönen, wenn es sowohl dem ungebildeten Haufen, als dem Kenner gefällt, und gleich beim ersten Anblick eine Wirkung zeigt (Ital. Reise III, 24), denn dieser hat weit mehr Gelegenheit als jener znr vergleichenden Prüfung von Kunstwerken nnd damit zur Bildung seines Geschmackes. Der wahre Geschmack fragt bei einer Dichtung nicht: was sie bedenten solle, sondern nimmt sie gerade so, wie sie ist, um so viel wie möglich mit einem Ueberblick das Ganze zu betrachten, um auch den entfernteren Beziehnngen und Verhältnissen auf die Spur zu kommen (Mythol. 3). Er versenkt seine Seele ganz und gar in den Hanptgegenstand nnd duldet es nicht, dass die Einbildnngskraft zn unnützen Spielen verleitet werde. Zwar spielt die Kunst immer, aber selbst mit dem Spiele mnss doch ein gewisser Grad von Ernst und Aufmerksamkeit verknüpft sein, wenn es nicht langweilig und abgeschmackt werden soll (Deutsche Monatsschrift II, 35).

‚Ich habe weder den Willen noch die Fähigkeit, ein ganzes Lehrgebäude aufzuführen, und bin zufrieden, wenn ich nur die ersten Grnndlinien eines Lehrgebändes mit einiger Richtigkeit gezeichnet habe.‘ Mit diesem Bekenntnisse Mendelssohns (Ges. Schr. IV, 1, S. 570) ist auch unseres Denkers Herzensmeinung ansgesprochen. Ein System der Aesthetik im eigentlichen Sinne des Wortes hat er uns nicht hinterlassen, aber doch treten die Grundzüge eines solchen in genügender Schärfe hervor. Sie können etwa folgendermaassen nmschrieben werden.

I. Das Knnstwerk ist nicht Nachahmung eines Naturvorbildes — Einzelgegenstände der Natur sind ebensowenig schön wie das Universnm —, sondern Annähernng an ein Ideal. Ein Knnstwerk muss wohlgeordnet und übersichtlich sein, einen Mittelpunkt haben, von dem aus Alles sich als nothwendig darstellt, nnd möglichst viel von dem uns umgebenden Ganzen in sich zusammendrängen; im Uebrigen ist es begrifflich nicht auszudeuten.

II. Die Empfindung, welche ein Knnstwerk erwecken soll, wovon der Dichter, ein zweiter Weltenschöpfer, gewissermaassen schon ein Vorgefühl gehabt hat, gleicht dem Aufgehen in ein Weiteres, Umfassenderes. Trotzdem ist es die eigene Seele, welche der echte Künstler seinem Werke einhaucht, und sein unterscheidendes Merkmal ist die nimmerruhende Thatkraft.

III. Empfindungsvermögen und Bildnngskraft, Geschmack nnd Genie sind verschiedene Dinge. Das Schöne kann nicht erkannt werden, denn dem Verstande fehlt jeglicher Vergleichungspunkt znr Beurtheilnng; es muss empfunden werden. Der empfindende Geschmack, welcher nicht nach der Bedentung des Knnstwerkes fragt, sondern sich in das Centrum desselben versenkt, eignet nicht allen Menschen als Gemeingut.

IV. Das Knnstwerk ist um sein selbst willen da.

Der letzte Satz, sowie die Erkenntniss der Begriffslosigkeit des Schönen erscheinen als diejenigen Punkte, welche einen bedentsamen Fortschritt der damaligen Aesthetik in sich schliessen. Ihre Vor-

bedingungen sind ausführlich erörtert worden, ihre Folgen erweisen sich in den Kunstanschauungen unserer Dichterheroen. Was ferner unseren Denker mit der Gruppe Shaftesbury-Winckelmann-Herder hauptsächlich verbindet, ist der Vergleich der künstlerischen Produktivität mit der schöpferischen Urkraft und die Betonung des Göttlichen in der Kunst. Um schliesslich den Zusammenhang der geschilderten Lehre mit der Zeitstimmung und der Persönlichkeit ihres Urhebers noch kurz zu veranschaulichen, sei vor Allem daran erinnert, wie merkwürdig Spiel und Gegenspiel der damaligen Weltanschauungen sich in verkleinertem Maassstabe in Moritzens Brust wiederholen. Der Grundzug des geistigen Lebens jener Epoche ist Individualismus; er spaltet sich in zwei Hauptrichtungen.

Subjektivismus, Pietismus, Mysticismus, Originalismus stehen auf der einen Seite. Der Moritz von Jugend auf vertraute Pietismus lehrte, der Wiedergeborene solle sich unaufhörlich mit Gott und seiner eigenen Unwürdigkeit beschäftigen,[1]) mit der Fackel der Gnade in die tiefsten Seelengründe hinableuchten und Alles gegen die süsse Selbstversenkung gering achten. Mit welcher Gier sog der Knabe jene Lehre ein, er, der alle Wurzelfasern des gefolterten Herzens auszugraben bereit war! So fand er durch Innenschau die Sätze von dem Ueberpersönlichen im Künstler, von dem Unterschiede des Empfindungs- und Schaffungsvermögens und von der begrifflichen Incommensurabilität der Kunst; dabei stets voll und ganz bedingt durch den geschichtlichen *milieu*. Als nun für weite Kreise aus dem Priester ein Seher wurde, der Glaube an den religiösen Gott sich in die Andacht für das Göttliche im Schönen verwandelte, da erschien auch unserm Philosophen das Gefühlsmässige, die bis zur Vision gesteigerte Innenthätigkeit in einem anderen Lichte. Jetzt ward ihm das Genie in Goethe verständlich und von diesem psychologischen Befunde aus entwickelten sich neue aesthetische Principien;

---

[1]) Julian Schmidt giebt eine lebendige Schilderung dieser Beziehungen in seiner Geschichte des geistigen Lebens u. s. w. 1862, I, 649 ff. Was derselbe Autor über Moritz sagt, ist zutreffend, aber sehr knapp gehalten. S. Geschichte der deutschen Litteratur von Leibniz bis auf unsere Zeit, III, 63, 1886. — Sonstiges Quellenmaterial für M. habe ich in den hslichen Schätzen der Berliner, Freiburger, Leipziger, Stuttgarter, Weimarer, Züricher Bibliotheken nicht gefunden. Auch in England scheint trotz des grossen Interesses, das man s. Z. dem Verfasser der Reisebriefe dort entgegenbrachte, wenig vorhanden zu sein; wenigstens hat Herr Prof. Henry Sidgwick, wie er mir gütigst mitteilte, nichts Erwähnenswertes entdecken können.

sie strömten alle die Luft aus, die ihr Schöpfer im Kreise der Originalgenies geathmet. Nun galt der freie Künstler als der wahre Mensch, die Natur verlor an Werth, die eigene autonome Seele sprach aus Worten, Bildern, Tönen. Wie jedes Individuum sein eigenes Naturgesetz in sich trägt — und anders konnte Moritz sich selbst nicht enträthseln —, so durfte auch im Reiche der Kunst nichts Allgemeingültiges bestehen. Das Kunstwerk als der bedeutsame Ausdruck irgend eines bestimmten geistigen Gehaltes, der Zusammenhang des Schönen mit der Innerlichkeit des menschlichen Subjektes — das sind Urkunden aus jener Epoche im Leben der Generation und des Einzelnen.

Wirkung und Gegenwirkung lösten einander ab. Auf der anderen Seite standen Klassizismus, Humanismus, Popularismus. Man glaubte in der Antike das zu finden, was mit den einfachen Gesetzen der Vernunft in unmittelbarem Einklang stände, während in dem gesunden Volk der glückfrohen Griechen die Ideale der Menschheit verkörpert schienen. An solcher quellenklaren Einsicht wollte Moritz sein heisses Herz kühlen, nicht nur die thränenentlockende, sondern die thränenbezwingende Macht der Kunst strebte er an sich zu erproben. Und da ein starker Strom zeitgenössischen aesthetischen Denkens in derselben Richtung fluthete, so wurden die Regeln erwirkt von der Uebersichtlichkeit des Kunstwerkes und seinem Mittelpunkt, sowie die Bemerkungen über das Verwandtschaftsverhältniss der Sonderkünste, über die Entstehung der Poesie und über den Stil.

Dass bei allem dem der Aesthetiker in Moritz so wenig Beachtung gefunden hat, ist wunderlich genug. Zwar Schiller hielt viel von ihm, wenngleich er als Kantianer nicht Alles in Bausch und Bogen hinnahm, ebenso Heydenreich, obschon er ihn in einzelnen Punkten heftig bekämpfte[1]), aber sonst gingen die Schriften ziemlich unbemerkt vorüber.[2]) Aus späterer Zeit ist mir nur eine etwas ausführlichere Besprechung[3]) bekannt geworden.

---

[1]) S. die Vorrede zum Neudruck der Abhandlung von der bildenden Nachahmung des Schönen.

[2]) Abgesehen natürlich von den üblichen Kritiken. — Sicherlich ganz zufällig sind einige Uebereinstimmungen mit Moritz'schen Gedanken in Adam Smith's ‚Ueber die Natur der Nachahmung in den nachbildenden Künsten' S. 168—238. Aus den *Essays on philosophical subjects etc.*, Basil, 1799.

[3]) Ueber den Begriff des Schönen. Eine philosophische Abhandlung von Dr. Bernhard Bolzano. In den Abhandlungen der Kgl. Böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, Prag 1845. Die angezogene Stelle steht S. 51 ff. — Wendt

Hoffentlich wächst nunmehr, nachdem die Hauptabhandlung durch den Neudruck allgemein zugänglich gemacht worden ist, das Interesse der Fachgelehrten an dem oft verkannten, selten gewürdigten Karl Philipp Moritz.

---

in Ersch und Grubers Encyclopaedie Bd. II erwähnt die Schrift über die bildende Nachahmung gar nicht. — Ueber die Stimmung der Weimaraner Kreise s. Herders Reise, S. 227 ff., 241 ff., 247 ff.; Schiller u. Lotte, S. 210 ff., 250 ff.; Knebels Nachlese III, 300. — Weiteres bei Duentzer, Hempelsche Goethe-Ausgabe, XXIV, 948.

Nachtrag

zu der Anmerkung auf Seite 55.

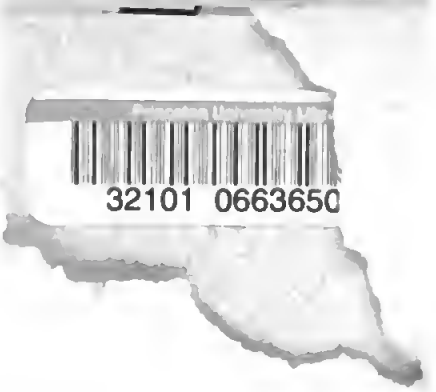
Erst nach Fertigstellung der Drucklegung erfahre ich von Herrn Dr. Pröhle, dass er kürzlich mehrere Briefe Moritzens in dem Kgl. Hausarchiv zu Berlin aufgefunden hat. Ich kann hinzufügen, dass mir gleichfalls der Zufall soeben zehn interessante Schreiben von und über Moritz in die Hände gespielt hat: sie sollen in Bälde an anderer Stelle veröffentlicht werden.

VITA.

Natus sum Berolini die octavo mensis Februarii a. h. s. LXVII patre Ludovico matre Augusta. Fidem profiteor evangelicam. Per duodecim annos Gymnasium Berolinense Guilelmi, quod viro clarissimo Otto Kuebler rectore floret, frequentavi atque anno LXXXV h. s. maturitatis testimonio instructus numero civium huius universitatis adscriptus sum.

Sex per semestria philosophicis studiis me dedidi. Docuerunt me viri illustrissimi: Dilthey, Doering, Ebbinghaus, Lasson, Paulsen, von Stein †, Zeller; Geiger, Meyer, Michaelis, Roediger, E. Schmidt, Joh. Schmidt, Schroeder; Bresslau, Hoeniger, Jastrow, von Treitschke, Wattenbach, Weizsaecker; Bastian, Huebner. Ad exercitationes benigne mihi aditum concesserunt: Dilthey, Lasson, Paulsen, von Stein; E. Schmidt, Schroeder; Bresslau, Jastrow.

Quos omnes praeceptores clarissimos benevolos studiorum meorum fautores me habuisse memori mente profiteor; singularem vero gratiam habeo Guilelmo Dilthey et Erico Schmidt, a quibus tot tantisque cuiusque generis beneficiis affectus sum, ut verbis quid eis debeam satis exprimere non possim.


32101 0663650

Thesen.

I.

Die Psychologie ist die nothwendige Grundlage aller Philosophie.

II.

Die Psychologie ist die Grundlage des Strafrechtes.

III.

Die Psychologie ist eine Grundlage der Therapie.

ANNEX LIB.